காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 5 ரூ.20 ஜூன் 2011 திரைப்பட ஆய்விதழ்

அழகர்சாமியின் குதிரை கலந்துரையாடல்

தேசம், மொழி, சினிமா ராஜன் குறை

விருதுகளும் தமிழ்த்திரையும்
சுபகுணராஜன்

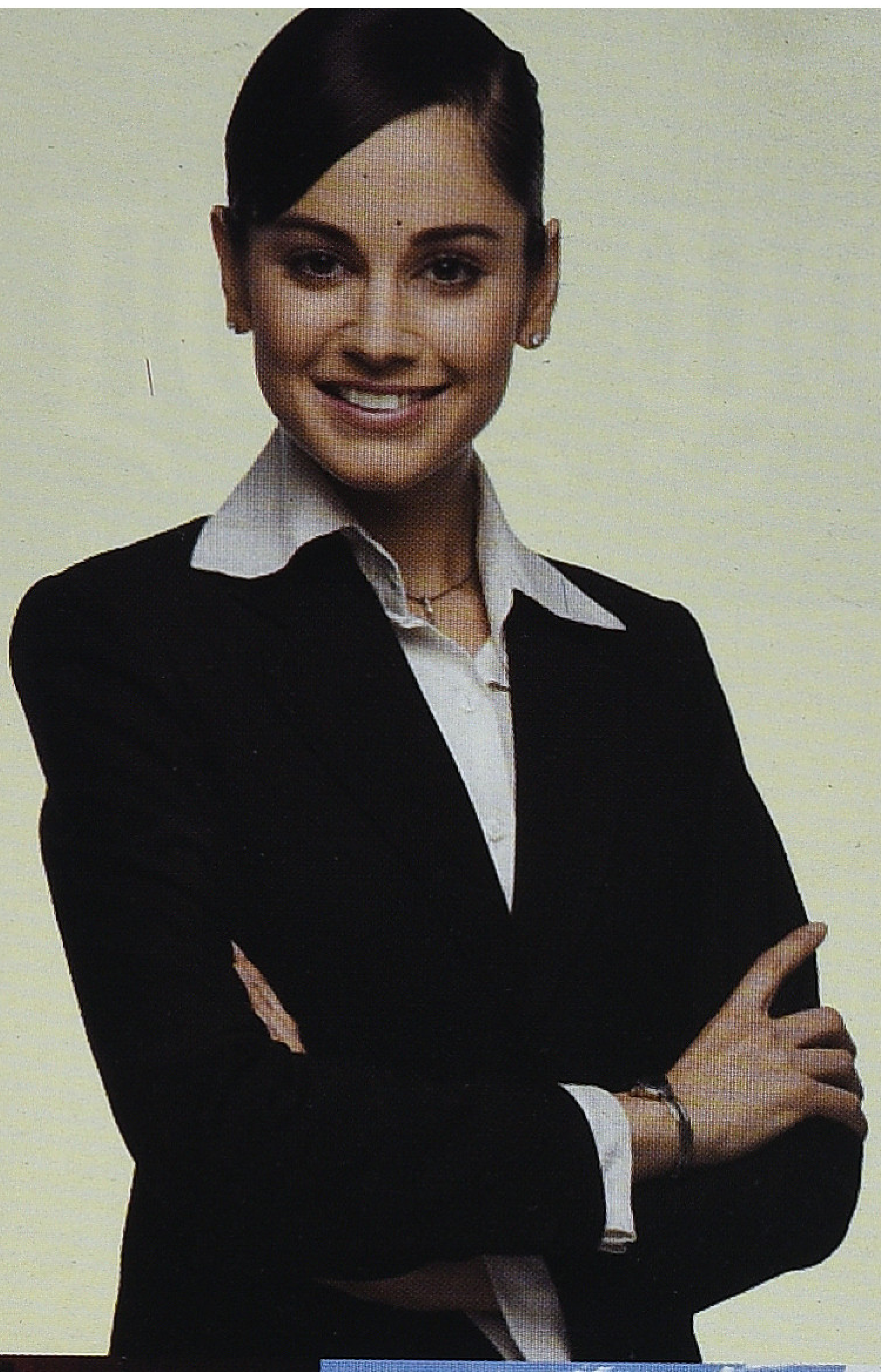
மறைந்து போன தடங்கள்
வசந்தகுமாரன்

ஒரு கலகக்காரனின் கதை மின்னல்

தேசியத்தின் வறுமை
மலர்விழி ஜெயந்த்

தொடர்கள்: சி.மோகன்,
பெருமாள் முருகன்

சினிமா சமையல் கலைஞர்: சுப்ரமணி நேர்காணல்



"SURYA has made me become a great unstoppable force."

TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

Courses Offered:

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E - Computer and Engineering
- B.E - Mechanical Engineering
- B.E - Civil Engineering
- B.E - Automobile Engineering
- B.E - Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA
Future begins here

SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com
Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

VISIT: www.scet.org.in **CALL:** 04146 - 233139/140

ADMINISTRATIVE OFFICE
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

TRUST OFFICE
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 4 ஜூன் 2011 மாத இதழ்

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
சுந்தர் காளி
ராஜன் குறை
மலர்விழி ஜெயந்த்
மோனிகா
முகமது சஃபி

வடிவமைப்பு
மோனிகா

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியோடர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விவரம்		
	உள் நாடு	வெளி நாடு
ஆண்டு சந்தா	₹200	₹1,200
ஐந்தாண்டு சந்தா	₹800	₹5,000
ஆயுள் சந்தா	₹4000	₹25,000

Kaatchippizhai என்னும் பெயருக்கு பணவிடை(DD) / காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25/ சேர்த்து அனுப்புக.

முகவரி
மே/பா ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004,
தொலைபேசி : 24984433
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com

அழகர்சாமியின் குதிரை: கலந்துரையாடல் 3

சினிமா, மொழி, தேசம்: திரைக்கதையாடலின் உலகளாவிய பரிமாணமும், உள்ளூர் அணுகுமுறைகளும்- ராஜன் குறை 14

தேசிய விருதுகளும் தமிழ்த் திரைப்படங்களும் மற்றும் பாலுவின் சீடர்கள்- சுபகுணராஜன் 25

சினிமா உலகின் ஒரு சமையல் கலைஞர்: சுப்ரமணி நேர்காணல் 30

மறைந்து போன தடங்கள் தற்செயலாகப் பார்த்த ஆராதனை (1981) திரைப்படம் பற்றிய விமர்சனக் குறிப்புகள்-வசந்தகுமாரன் 36

ஒரு கலகக்காரனின் கதை! - மின்னல் 42

நிழல்முற்றம்: சில நினைவுகள்- பெருமாள் முருகன் 47

தேசியத்தின் வறுமை: உன்னைப்போல் ஒருவன், பயணம், வானம் திரைப்படங்களை முன்வைத்து -மலர்விழி ஜெயந்த் 51

நீராட இருக்கிறது நதி - சி.மோகன் 58

பரண்- 62

காட்சிப்பிழை திரை இதழில் பங்கேற்பவர்களின் எண்ணிக்கை மெல்ல, மெல்லத்தான் அதிகரித்து வருகிறது. இந்த இதழில் வசந்தகுமாரன் தற்செயலாக தொலைக்காட்சியில் பார்த்த எண்பதுகளில் வெளியான ஒரு படத்தின் சிறப்பம்சங்களை பகிர்ந்துகொண்டுள்ளார். தமிழ் சினிமா குறித்து சீரிய கவனங்களை எந்த ஒரு கோணத்திலிருந்தும் வெளிப்படுத்தும் கட்டுரைகளை காட்சிப்பிழை திரை வரவேற்கிறது.

முந்தைய இதழ்களில் நாம் கவனம் குவித்த ஆடுகளம் திரைப்படமும், நடிகை சரண்யாவும் தேசிய விருதுகளைப் பெற்றிருப்பது மகிழ்ச்சியளிக்கிறது. அது குறித்த பார்வைகளை உள்ளே ஒரு சிறிய கட்டுரையாகப் பார்க்கலாம். எந்த ஒரு சூழல் குறித்த உற்சாகத்தில் பத்திரிகையை ஆரம்பித்தோமோ அதற்கு வலுச் சேர்ப்பது போல திரைப்படங்கள் தொடந்து வெளியாவதும் மகிழ்ச்சிக்குரியது. இந்த இதழில் அழகர்சாமியின் குதிரை திரைப்படத்தைக் குறித்த விரிவான உரையாடல் இடம்பெறுகிறது. வாசகர்கள் அவர்கள் எதிர்வினைகளை அனுப்பினால் மகிழ்ச்சியுடன் பிரசுரிப்போம். வானம் திரைப்படத்தையொட்டி திரையில் சமூக அடையாளங்கள் பதிவாகும் முறையினைப் பற்றிய கடுமையான விமர்சனம் ஒன்றை வெளியிடுகிறோம். இதற்கான மாற்றுக்கருத்துக்களையும் எதிர்நோக்குகிறோம். நாங்கள் மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்துவது போல பத்திரிகை எல்லாவிதமான பார்வைகளுக்கும், அணுகுமுறைகளுக்கும் களம் அமைத்துத் தரவே விரும்புகிறது. பத்திரிகையென்பது பல்வேறு கருத்தாடல்களுக்கான களம் மட்டுமே. ஆசிரியர் குழு என்பது கருத்தியல் ரீதியாக ஒன்றுபட்ட குழு அல்ல. பத்திரிகை அந்தக் கருத்தியலை மட்டும் பிரசாரம் செய்வதுமல்ல.

வழக்கமாக வரும் தொடர்களில் இந்த இதழில் சஃபி எழுதி வரும் ஒண்ணும் ஒண்ணும் மூணு என்ற திரைப்படங்களில் பதிவாகியுள்ள மனநோய்களைப் பற்றிய கட்டுரைத் தொடர் தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் இடம்பெறவில்லை. அடுத்த இதழில் இது தொடரும். இந்த மாதம் வெளியான வேறு சில படங்களையொட்டிய சிந்தனைகளும் அடுத்த இதழில் வெளியாகும். உங்கள் எதிர்வினைகளை மின்னஞ்சலிலோ கடிதமாகவோ அனுப்பினால் எங்களுக்குப் பயன் தரும் என்பதை மீண்டும் கூறத்தான் வேண்டும்.

அழகர்சாமியின் குதிரை கலந்துரையாடல்

அம்ஷன் குமார் திரைப்பட இயக்குனர், திரைப்படக் கோட்பாட்டாளர், சிந்தனையாளர்; மலர்விழி ஜெயந்த் சிந்தனையாளர், ஆராய்ச்சி மாணவர்; ராமாநுஜம் சிந்தனையாளர்; ராஜன் குறை மானுடவியல்/திரைப்பட ஆய்வாளர்; ஷங்கரராமசுப்ரமணியம் கவிஞர், விமர்சகர்; ஸ்ரீகுமார் கலாசார ஆர்வலர்; சுபகுணராஜன் காட்சிப்பிழைத் திரை ஆசிரியர்

ராஜன் குறை: காட்சிப்பிழை திரை பத்திரிகையின் சார்பில் அமைக்கப்படும் மூன்றாவது கலந்துரையாடல் இது. முதல் உரையாடல் "அங்காடித் தெரு" படம் பற்றியது. இயக்குனர் ஹரிஹரன் கலந்து கொண்டார். அதன்பிறகு "நந்தலாலா" திரைப்படம் பற்றி ஒரு கலந்துரையாடல் நிகழ்த்தினோம். எழுத்தாளர், வசனகர்த்தா பாஸ்கர் சக்தி கலந்துகொண்டார். அதன் பிறகு இப்போது அழகர்சாமியின் குதிரை படத்தைப் பற்றிப் பேச கூடியுள்ளோம்.

இந்த உரையாடல்கள் சந்தித்துள்ள ஒரு சுவாரசியமான பிரச்சினை என்னவென்றால், நாங்கள் குறிப்பிடத்தக்க விதத்தில் மாறுபட்ட திரைப்படம் என்று கூறப்படக்கூடிய படங்களைத்தான் உரையாடல்களுக்குத் தேர்வு செய்கிறோம் அவ்வாறு பேசும்போது இயல்பாகவே அதன் குறை, நிறைகளை விரிவாகப் பேச நேர்கிறது. ஆனால் வாசகர்களிடையே இந்த

மாறுபட்ட படங்களை ஆதரிக்கவேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்பும், எண்ணமும் இருக்கிறது. இது போன்ற படங்களில் உள்ள குறைகளைக் குறிப்பிட்டால் உள்ளதற்குள்ளேயே இந்தப் படம்தான் வித்தியாசமாக இருக்கிறது; இதிலும் குறை சொல்லவேண்டுமா என்ற எண்ணத்தை சில வாசகர்கள் வெளிப்படுத்துகிறார்கள். வித்தியாசமான படங்களின் குறைகளையும் சுட்டிக்காட்டினால்தான் இன்னமும் சிறப்பான திரைப்படங்கள் உருவாகும் என்பதே விமர்சன எதிர்பார்ப்பு. அங்காடித்தெரு படத்தில் அவர் கண்ட பல குறைபாடுகளை ஹரிஹரன் கூறியிருந்தார். நந்தலாலா படத்தை நாங்கள் பலரும் குறை கூறியிருந்தோம். அதைப் பற்றி பலருக்கும் அதிருப்தி இருப்பதாக அறிந்தோம். ஆனாலும் இவ்விதமான விமர்சனப் பணியில் அது தவிர்க்க முடியாதது. வித்தியாசமான படங்கள்தான் தீவிர விமர்சனத்திற்கும் ஆளாகும். ஒரு சராசரிப் படத்தைப் பற்றி புதிதாக விமர்சிக்க ஏதுமிருக்காது. ஒரு படத்தை உரையாடலுக்கு தேர்வு செய்வதே அதை நோக்கி வாசகக் கவனத்தை ஈர்க்க வேண்டும் என்பதற்குத்தான். இதுவும் ஒரு promotional effort போன்றதுதான். ஆனால் ஒரு குறிப்பிட்ட படத்திற்காக அன்றி வித்தியாசமான திரைப்படங்களை பொதுவாக பிரமோட் செய்வதே நோக்கம். இந்தக் குறிப்புடன் இந்த உரையாடலைத் துவக்கும்படி அம்ஷன் குமாரை கேட்டுக்கொள்கிறேன்.

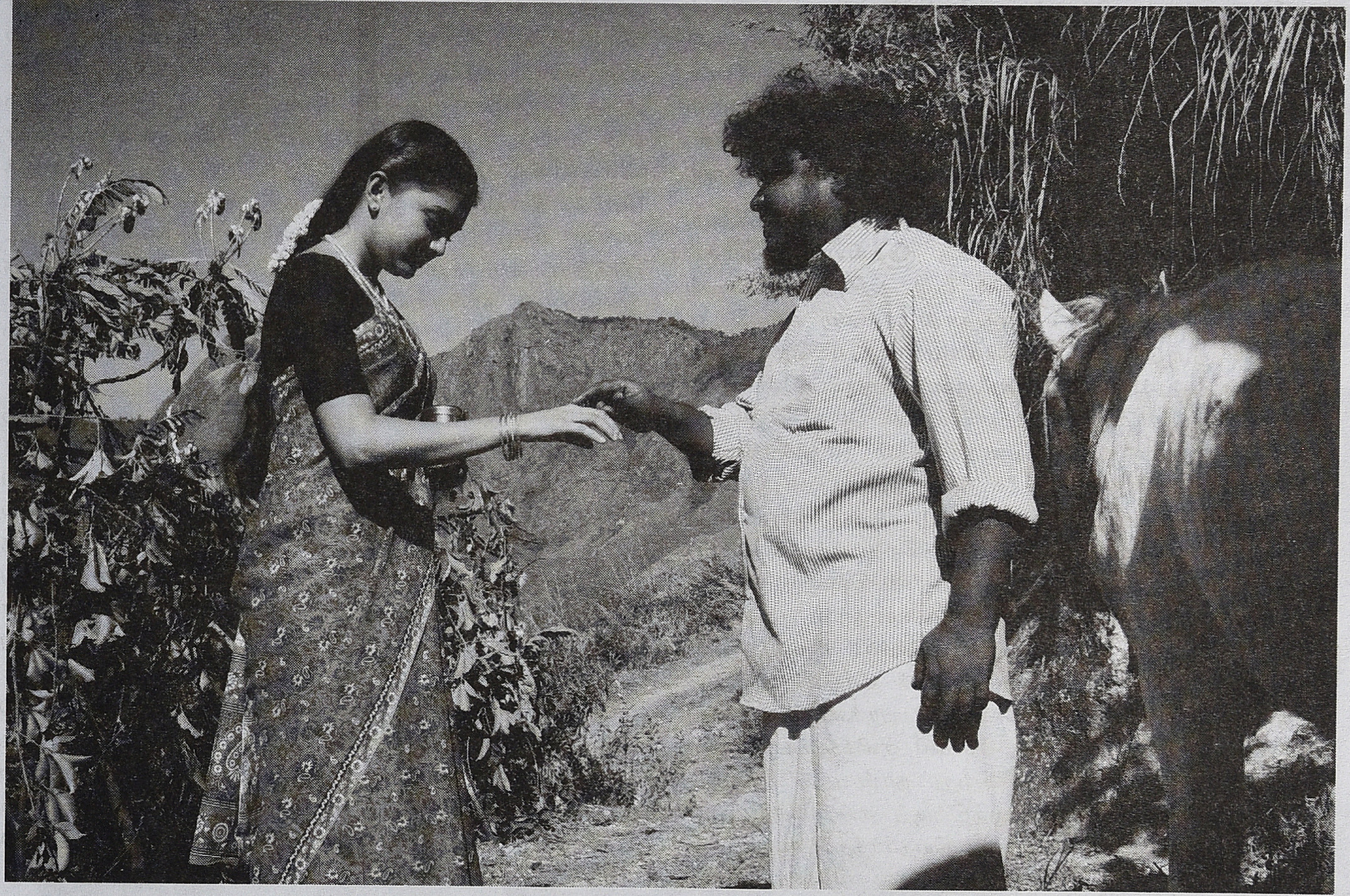
அம்ஷன் குமார்: நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டிய ஒரு விஷயம் நாம் விமர்சனம் செய்வது என்பது படத்தின் வெற்றி தோல்வியை நிர்ணயிப்பதில்லை. தமிழ் சினிமா பார்வையாளர்கள் விமர்சனங்களால் வழிநடத்துபடுபவர்களாக பெரும்பாலும் இருப்பதில்லை. அவர்களிடையே உருவாகும் அபிப்ராயங்களும் அவற்றின் பரவலுமே படத்தின் வெற்றி தோல்வியை முடிவு செய்கினறன.

அழகர்சாமியின் குதிரை படத்தைப் பொறுத்தவரை அதன் கதை எனக்கு மிகவும் பிடித்தது. கதை என்று சொல்லும்போது தமிழில் கதை என்றால் என்ன என்பதில் சிக்கலிருக்கிறது. கதை என்ற வார்த்தையே தமிழ் கிடையாது. அதற்கான தமிழ் வார்த்தை என்ன என்று தெரியவில்லை. கதை என்றால் என்ன என்பதற்கான வரையறையும் நம்மிடம் இல்லை. ராமாயணத்தையும் கதை என்று சொல்கிறோம். சுந்தரராமசாமி எழுதுவதையும் கதை என்று சொல்கிறோம். தொல்காப்பியத்தில் கதை என்றால் என்ன என்ற விவரம் இல்லை. சங்க இலக்கியங்களில் கதையே கிடையாது. நிகழ்வுகள்தான் உண்டு. கதை என்று ஒன்று உருவாகும்போது அதன் முக்கியமான அம்சமாக அமைந்தது நன்மை, தீமை நல்லவன், கெட்டவன் என்ற எதிர்வுகள். இந்த நன்மை, தீமை எதிர்வுக்கு நீண்ட பாரம்பர்யம் இருக்கிறது. எல்லா வடிவங்களிலும் இதிகாசம், நாவல், சிறுகதை எல்லாவற்றிலும் இந்த எதிர்வு இடம்பெறும். நல்லவன் ஜெயிப்பான், கெட்டவன் தோற்பான். ஹீரோ, வில்லன் என்று வந்தால் ஹீரோ நல்லவனாக வில்லன் கெட்டவனாக இருப்பான். ஹீரோவும் சமூகமும் என்று வந்தால் சமூகமே வெல்லும்; ஹீரோ சில பலவீனங்களால் டிராஜெடியை சந்திப்பான். தோஸ்தெவஸ்கி, தால்ஸ்தாய் நாவல்களிலும் கூட இதைப் பார்க்கலாம். இதைத்தவிர tale என்று ஆங்கிலத்தில் கூறப்படும் வடிவம் ஒன்று உண்டு. அதுதான் நம் கலாசாரத்தில் அதிகம் உண்டு. அது நம்மிடையே நெடுங்காலமாகவே நாட்டுப்புறக் கதைகளாக இருக்கிறது. அதில் இந்த நன்மை, தீமை இருமை எதிர்வு அதிகமாக இருக்காது. நிகழ்வுகள் மட்டுமே இருக்கும். நிகழ்வுகள் எங்கோ தொடங்கும், முடியும். அதில் ஒரு சுவாரசியம் மட்டுமே இருக்கும். ஆர்.கே. நாராயணனின் மால்குடி டேஸ் சீரியல் பார்க்கும்போது கூட அதை உணரலாம். யார் நல்லவன் கெட்டவன் யார் ஜெயிக்கிறார்கள் என்பதெல்லாம் கிடையாது. அது போன்ற ஒரு கதைதான் அழகர்சாமியின் குதிரை. இதில் நல்லவர்களும், கெட்டவர்களும் இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள்; ஆனால் அவர்களை முன்னிறுத்தி கதை இல்லை. வாழ்க்கைப் போக்கில் அவர்களும் செயல்படுகிறார்கள், அவ்வளவுதான். மூன்று வருஷம் மழை பெய்யவில்லை, அதற்கு யார் பொறுப்பு? யாரும் பொறுப்பில்லை. ஒரு இயற்கை நிகழ்வு அவ்வளவுதான். அதே போன்று திடீரென்று மழை பெய்கிறது. அதற்கும் யாரும் பொறுப்பு கிடையாது. ஆனால் மனிதர்கள் அதற்காக எதாவது செய்யவேண்டும் என்று திருவிழா நடத்துகிறார்கள். அழகர்சாமியின் மரக்குதிரை காணாமல் போகிறது. அதற்குப் பதிலாக நிஜக் குதிரையொன்று கிடைக்கிறது. பின்னர் மரக்குதிரை மீண்டும் கிடைத்ததும், நிஜக்குதிரையைப் பற்றி கவலைப்படுவதில்லை. இப்படியாக கதை பாட்டிற்கு நிகழ்ந்து செல்கிறது. யாரையும் குற்றம் சொல்வதில்லை. யாரையும் மையப்படுத்துவதில்லை. நிகழ்வுகளின் சுவாரசியம் மட்டும்தான் கதையாகிறது. இது போன்ற ஒரு கதை நாட்டுப்புறக் கதைகளின் தன்மையுடன் இருக்கிறது. இப்படிப்பட்ட ஒரு கதை படமாவது தமிழில் அபூர்வம். நாட்டுப்புறக்கதைகளில் ஒழுக்க மதிப்பீடுகள் இருக்காது. கி.ராஜநாராயணன் நிறைய கதைகளை தொகுத்திருக்கிறார். அதில் பார்த்தால் ஒருத்தன் பெண்டாட்டியை இன்னொருத்தன் இழுத்துக்கொண்டு போவான். அதைப்பற்றி கண்டனங்களெல்லாம் இருக்காது. அவர்கள் சாமர்த்தியம் பற்றிய கதையாகத்தான் இருக்கும். பொக்காஷியோ, சாஸர், செகாவ் போன்றவர்களது tales. ஷேக்ஸ்பியரிடம் கதையும் உண்டு, taleம் உண்டு. ஆனால் தமிழ் சினிமாவில் இந்த taleக்குரிய தன்மை வருவது நிகழ்வதேயில்லை. எப்போதும் நன்மை, தீமை போராட்டம்தான். அழகர்சாமியின் குதிரை ஒரு நாட்டுப்புறக்கதை, tale திரைப்படமாவதை சாதித்திருக்கிறது.

ஷங்கரராமசுப்ரமணியன்: எனக்கு இந்த படத்தில் மிகவும் பிடித்த விஷயம் குதிரை ஒரு உருவகமாக மாறுவதன் அழகுதான். பிராணிகளுடன் மனிதர் கொள்ளும் உறவு புதியதில்லை. உதாரணமாக செங்கிஸ் ஐத்மதாவின் ஜமீலா கதை குதிரைக்கும், மனிதனுக்குமான உறவைப் பற்றியதுதான். நமது படங்களிலும் பிராணிகள் நிறைய இடம்பெற்றிருக்கின்றன. கிட்டத்தட்ட கதாநாயக அந்தஸ்தே பெற்றிருக்கின்றன. ஆனால் இந்தப் படத்தில் முதலில் குதிரை குதிரையாக இருக்கிறது. பின்னர் குதிரை ஒரு மனிதனுக்குத் தேவையானதாகவும், ஒரு ஊருக்குத் தேவையானதாகவும் இருக்கிறது. இந்த இருவிதமான விழைவுகளின் குறியீடாகவும் குதிரை மாறுகிறது. முதலில் குதிரையாக மட்டுமே இருந்து அந்த யதார்த்தத்திலிருந்து அது மெல்ல ஒரு சுவரூபமாக, உருவகமாகப் பரிணமிக்கிறது. இந்தப் படத்தின் வெற்றி அதுதான் என்று நினைக்கிறேன். பல சமயங்களில் ஒரு உருவகமானது நிலத்தில் கால் பாவாமல் உருவகமாக மட்டுமே இருக்கும். இல்லையென்றால் உருவகமாக மாறாமல் தட்டையாக பூமியில் கிடக்கும் யதார்த்தமாக மட்டுமே

இருக்கும். இந்தப் படத்தில் மெல்ல அந்த மாற்றம் நிகழ்கிறது. ஆனால் பெரும்பாலும் மனிதாயப்படாமல் குதிரையாகவே இருந்த குதிரை ஒரு இடத்தில் மட்டும் தண்டனை வழங்குவது உறுத்தலாக இருக்கிறது. அந்த மைனரை அது இடுப்பிற்குக்கீழே உதைத்துவிட்டுச் செல்கிறது. அந்த

தெரிந்திருக்கிறது. இந்தப் படத்தினுள் ஒரு ஒழுக்கவியல் சூழல் (moral universe) கட்டமைக்கப் படுகிறது என்றுதான் சொல்லவேண்டும். மந்திரத்தன்மை உள்ள காட்சிகள் இருந்தாலும், பொதுவாக ஒரு பகுத்தறிவுப் பார்வை, சட்டகம் செயல்படுகிறது என்றுதான் தோன்றுகிறது.



சந்தர்ப்பத்தில் மனித வதைபடுதலை நகைச்சுவையாக்கும் வடிவேலு போன்ற கதாபாத்திரங்களை நினைவுபடுத்தினாலும், இவ்வளவு அழகாகக் குதிரையை சித்தரித்த படத்திற்கு இந்தக் காட்சி தேவையில்லை என்று படுகிறது. அந்த மலையாள மாந்திரீகக் காட்சிகளும் தேவையற்றதாகவே படுகிறது. ஒரு கிராமத்தில் நிகழும் பிறழ்வுகள் இயல்பானவைதான். அவை வாழ்வுடன் இணைந்தவை. எனக்கு மிகவும் அழகாகப் படுவது இந்தப் படத்தில் விலங்கிற்கும் மனிதனுக்குமுள்ள தூரத்தைக் குறைக்காமல் அந்த உறவை காட்சிப்படுத்தியுள்ளதுதான். காமிராவும் சில காட்சியமைப்புகளில் சிறப்பாக இயங்கியுள்ளது. முதன்முதலில் அந்தப் பாறையில் குதிரையை காட்டும் காட்சி மந்திரத்தன்மையுடன் வசீகரிக்கிறது. அந்தக் காட்சியினால் படத்தை வேறு ஒரு தளத்திற்கு நகர்த்த முடிகிறது.

மலர்விழி ஜெயந்த்: அந்தக் குதிரையுடன் ஒரு டூயட் பாடலே இருக்கிறது. அதனுடன் ஒரு உறவு சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவாகவே தமிழ்ப்படத்தில் விலங்குகளுக்கு அதிகமான அறிவு இருக்கும். மனிதர்களைப் போல நடந்துகொள்ளும். அது போலத்தான் இந்தப் படத்திலும் குதிரைக்கு எங்கே போகவேண்டும், யாரை தண்டிக்க வேண்டும் என்பதெல்லாம் நம்மால் புரிந்துகொள்ள முடியாதது என்பது அந்தக் குதிரையின் சில செயல்கள்தானே தவிர மற்றபடி எல்லாம் பகுத்தறிவுத்தன்மையுடன் இருக்கிறது. என் கவனம் பொதுவாக சாதி, பாலியல் சார்ந்த பதிவுகளை நோக்கித்தான் குவியும். துவக்கத்தில் ஒரு இடத்தில் பஞ்சமர்களெல்லாம் நம்ம ஊருக்கு வேலை செய்ய வந்திருக்கிறார்கள் என்று ஒரு வசனம் வருகிறது...

சுபகுணராஜன்: ஒரு சின்ன திருத்தம்...அது பஞ்சமர் இல்லை. பஞ்சம் பிழைக்க நம்ம ஊருக்கு வருவாங்க; இப்ப நாம் வேறு இட்த்திற்கு வேலைக்குப் போகிறோம் என்றுதான் அந்த வசனம் சொல்கிறது...

மலர்விழி: ஓ-அது migrant labour பற்றிய குறிப்பானால் சரி. இந்த ஊரிலிருந்து சிறுமிகள் திருப்பூருக்குச் செல்லும்போது அந்த வசனம் வருகிறது. ஆனால் தாழ்ந்த சாதி என்று ஒரு பெண் குறிப்பிடப் படுகிறாள். அவள் எந்த சாதி என்று சொல்லப்படுவதில்லை. கிராம பிரசிடெண்டின் மகன் காதலிக்கும் பெண் தாழ்ந்த சாதி என்று குறிக்கப்படுகிறாள். அந்த பாட்டிலும் கூட ஒரு இடத்தில் அவள் ஒரு கோயிலுக்குள் நுழையத் தயங்கும்போது அவன் அனுமதி தருகிறான்; பிறகு

உள்ளே நுழைகிறாள். எனக்கு அது உறுத்தலாக இருந்தது. அவன் அனுமதி கொடுத்துத்தான் அவள் நுழைய வேண்டுமா என்ற கேள்வி எழுந்தது. இன்னொரு இடத்தில் அவள் உன் அப்பா,அம்மா பார்த்துவைக்கும் பெண்ணைத்தான் திருமணம் செய்துகொள்ளப் போகிறாய் என்று சொல்லி அழும்போது அவன் அவளை அறைந்து விடுகிறான். நான் அதற்காக அவன் பின்னர் வருத்தப்படுவான் மன்னிப்புக் கேட்பான் என்று காத்திருந்தேன். ஆனால் அப்படி எதுவும் நிகழவில்லை. அவளை அடித்தது மிகவும் இயல்பானதாக, நியாயமானதாக ஏற்றுக்கொள்ளப் படுகிறது. இந்தப் படம் கட்டமைக்கும் ஒழுக்கவியல் சூழலில் சில தண்டனைகள், வன்முறைகள் நியாயமானதாக ஏற்றுக் கொள்ளப் படுகின்றன.

ராமாநுஜம்: நான் அம்ஷன் கூறிய ஸ்டோரிக்கும், டேல்க்குமான வித்தியாசத்தை முக்கியமானதாகப் பார்க்கிறேன். இந்தப் படத்தில் ஒரு அற்புதமான டேல் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. அதுதான் நம்மை ஈர்க்கிறது. ஆனால் தமிழின் மிக முக்கியமான படமொன்றை தரக்கூடிய சந்தர்ப்பத்தை இயக்குனர் தவறவிட்டுவிட்டார் என்றுதான் தோன்றுகிறது. ஏனெனில், டேல் என்பதில் அடிப்படையில் ஒரு அதியதார்த்தம் (meta-reality) இருக்கும். ஆனால் இந்தப் படத்தில் அப்படிப்பட்ட அதி யதார்த்தை எப்படி திரைப்படக் காட்சிகளாகத் தருவது என்பதில் ஒரு தெளிவின்மை தென்படுகிறது. எந்த பாணியில், ஸ்டைலில் படத்தை உருவாக்குவது என்பதில் ஒரு குழப்பம் தெரிகிறது. உதாரணமாக நாம் அந்த உயிருள்ள குதிரையை பார்க்கும்போது நமக்கு ஒரு அதிர்ச்சி கிடைப்பதாக எனக்குத் தோன்றவில்லை. அந்தக் காட்சி நன்றாக இருக்கலாம். நன்றாகப் படமாக்கப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் நம் கவனம் அந்த நிகழ்வை நோக்கி குவிக்கப்படவில்லை. காட்சிகள் சிதறலாக இருக்கிறது. நாம் மன அளவில் அந்தக் குதிரையின் தோற்றத்திற்குத் தயாராகவில்லை. பொதுவாகவே இப்படி ஒரு அதியதார்த்தக் கதையினை எப்படிப் படமாக்குவது என்பதற்கான தெளிவு நமக்கு இருக்கிறதா என்பதை ஒரு கேள்வியாக முன்னிறுத்த விரும்புகிறேன். ஒரு திரைப்படத்தினுள் ஒரு அதியதார்த்தைக் கொண்டுவர வேண்டுமென்றால் ஒரு தீர்க்கமான அரங்கக் கலை சார்ந்த பாணி கையாளப்படவேண்டும். நம் சினிமாவுக்குள் மெலோடிராமாவுக்கான நடிப்புப் பாணிதான் நுழைந்திருக்கிறதே தவிர ஒரு stylised theatre-உக்கான சாத்தியங்கள் உணரப்படவில்லை. அதியதார்த்தக் கூறுகளை படமாக்க வேண்டுமென்றால் அப்படிப்பட்ட ஸ்டைலைஸ்டு ஆன அரங்கமும், அதற்கேற்றபடியான திரைப்படக் காட்சிப்படுத்தலும் உருவாக்கப்படவேண்டும். மிக அற்புதமான ஒரு கதை மிகச்சிறந்த படமாக வந்திருக்கவேண்டியது திரைப்படப் பாணியின் போதாமையால் நிகழாமல் போய்விட்டது என்றுதான் தோன்றுகிறது.

ஸ்ரீகுமார்: இந்தப்படம் மிக எளிமையாக எடுக்கப்படுள்ளது. கதை மிக எளிமையாகச் சொல்லப்பட்டுவிட்டது. அடர்த்தியாகவும், நுட்பமாகவும் வரவேண்டிய தருணங்கள் எளிமையாக அமைந்துவிட்டதாகத் தோன்றுகிறது. அந்த கிராமத்து மனிதர்களெல்லாம் ஒரு ஆகிருதியே இல்லாமல் மிக எளிமையாக இருக்கிறார்கள். அந்தப் போலீஸ் ஸ்டேஷன் காட்சியில் அவர்கள் அறிமுகமாகும் விதம் அவர்களை மிகவும் குறைத்துக் காட்டுகிறது. அவர்கள் கதாபாத்திரங்கள் அழுத்தமாக உருவாகாமல் போவது ஒரு பலவீனமாக இருக்கிறது. பின்னர் இந்த படத்தில் இரண்டு காதல்கள் உள்ளன. அப்புவின் காதல் ஓரளவு நன்றாக வந்துள்ளது. அவன் தனக்கு அழகில்லை, தகுதியில்லை என்று நினைப்பதும் அந்தப் பெண் அவனது நேர்மையை விரும்புவதும் நன்றாக வந்திருக்கிறது. ஆனால் அந்த இன்னொரு காதல் அவ்வளவு அழுத்தமாக அமையவில்லை. அந்த சாதி மறுப்புக் காதலின் வளர்ச்சியை சரியாக பதிவு செய்திருந்தால் கதையில் சுவாரசியம் கூடியிருக்கும் என்று தோன்றுகிறது. பின்னர் அந்த திருவிழா முதலில் கலவரத்தில் நின்றுபோனதும் ஏன் எதற்கு என்று சரியாக மனதில் பதிவதில்லை. ஒருவர் வில்லனைப் போல வந்து தொடர்ந்து திருவிழாவைக் கெடுக்க நினைக்கிறார். அவரது கதாபாத்திரம், குணாதசியம் என்ன என்பது சரியாக வெளிப்படவில்லை. இப்படி பாத்திரப்படைப்புகள், காதல் போன்றவை அழுத்தமாக இல்லாதது சுவாரசியத்தைக் குறைப்பதாக இருக்கிறது. மற்றபடி இந்தப் படத்தில் நீங்களெல்லாம் சொன்னதுபோல ஏராளமான நல்ல விஷயங்கள் இருக்கின்றன.

சுபகுணராஜன்: எனக்கு இந்தப் படம்பற்றி சொல்வதற்கு நிறைய இருக்கிறது. உண்மையில் என்னுடைய எண்ணங்களை தொகுத்துச்சொல்வதற்கு அம்ஷன் சொன்ன tale என்ற சிந்தனை மிகவும் உதவியாக இருக்கிறது. எனக்கு முதலில் படம் மிகவும் பிடித்திருந்தாலும் இந்த நாட்டுப்புறக் கதை என்ற ஒரு பார்வை கிடைக்கவில்லை. இப்போதுதான் இது எவ்வளவு சிறந்த படம் என்பதை உணர்கிறேன். நான் அதனடிப்படையில் ராமாநுஜத்தின் கருத்துக்களிலிருந்து முற்றாக மாறுபட்ட ஒரு நிலையிலிருந்துதான் பேசுகிறேன். இந்தப் படத்தை சுசீந்திரன் எந்த உறுத்தலும் இல்லாமல் திரைக்கதையாக்கம் செய்துள்ளார் என்றுதான் நினைக்கிறேன். உதாரணமாக ராமாநுஜம் குறிப்பிட்ட நிஜக் குதிரையை முதலில் பார்க்கும் தருணத்தையே எடுத்துக் கொள்வோம். உண்மையில் அவர்கள் குதிரையை தேடிக்கூட செல்வதில்லை. ஏதோ ஒரு காரணத்திற்காக...

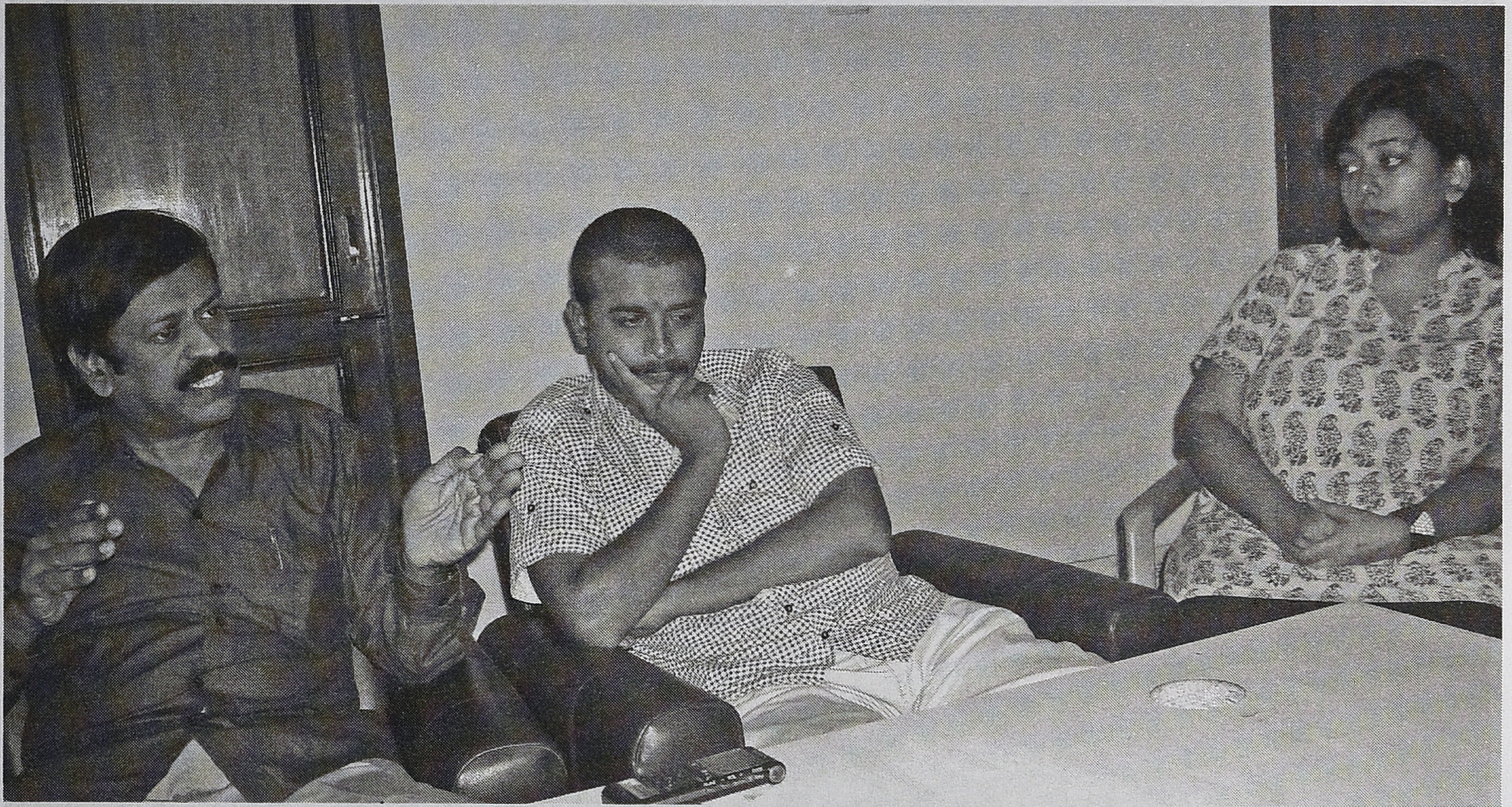
ராஜன் குறை: முயல் வேட்டைக்காக...

சுபகுணராஜன்: ஆமாம். முயல் வேட்டைக்காக காட்டுக்குள் செல்பவர்கள் அங்கே தற்செயலாக ஒரு பாறைமேல் இந்த குதிரை நிற்பதைப் பார்க்கிறார்கள். நிலவொளியில் குதிரை கம்பீரமாக, ஒரு தரிசனம் போல நிற்கிறது. ஒரு அராபியக்குதிரையின் ஆகிருதியுடன் தெரிகிறது. அதிலிருந்து கட் செய்தால் கிராமத்தில் ஒருவன் இந்தக் கழுதையை எங்கேயிருந்து பிடித்துக்கொண்டுவந்தீர்கள் என்று கேட்கிறான். படாரென்று அந்த எழுச்சியான தருணம் நிலத்தில் விழுகிறது. இது ரொம்பவும் முக்கியம். அந்தக் குதிரைக்குப் பேரே மட்டக் குதிரை. அதைப்பார்த்தாலே பொதி சுமக்கும் குதிரை என்று தெரிகிறது. அந்தக் குதிரை இருளில் தோற்றம் தந்ததற்கும் இப்போது கிராமத்துக்கு நடுவில் நிற்பதற்கும் பெரிய வித்தியாசம் தெரிகிறது.

அந்தக் கிராமத்திற்குள் அந்தக் குதிரை வந்தபிறகு அது வேறொரு பரிமாணம் எடுக்கிறது. எனக்கு அந்தக் கருத்தியலில் ஒப்புதல் இருக்கிறதா என்பது முக்கியமில்லை. அது ஒரு மிஸ்டிகலான குதிரையாக மாறுகிறது. மலர்விழி சொன்னாற்போல அந்தக் குதிரைக்கும், அப்புவிற்கும் ஒரு காதலே இருக்கிறது. ஆனால் ஒரு இரவில் அப்பு சென்று அந்தக் குதிரையை கூப்பிட்டால் அது வரமாட்டேன் என்று

சொல்கிறது. அது ஏன் அப்படி அப்புவின் விருப்பத்திற்கு மாறாக நடந்துகொள்ள வேண்டும்? அந்தக் கிராமத்தில் அதற்கு இன்னம் வேலை இருக்கிறது. அது அழகர்சாமியின், அதாவது சாமி குதிரையாக அந்தத்தருணத்தில் இருக்கிறது. ஆனால் அது சாமியின் குதிரை என்ற பரிமாணம் இந்த படத்திற்கு முக்கியமானது. அது ஒரு சிலரை தண்டிக்கிறது என்றால் அது சாமி குதிரையாக இருந்துதான் தண்டிக்கிறது. பொதி சுமக்கும் குதிரையாக இருந்து அல்ல. இது ஒரு tale என்ற நோக்கில் பார்த்தால், சுசீந்திரன் பாலியல் தொடர்பாக ஒரு விளையாட்டான குறிப்பை இங்கு ஏற்படுத்துகிறார். என்னவென்றால், காதலர்கள் இருவரும் சந்தித்துக்கொள்வதும் மைனர் பெண்களை கூப்பிடுவதும் ஒரே விதத்தில் கூட்ட்த்தில்தான் நடக்கிறது. அவர்கள் தனியாகச் சந்தித்துக்கொளவது என்பதிருந்தாலும் அந்த உறவு தொடர்புகொள்ளும் தருணமாக கூட்ட்த்திலிருக்கும் சந்தர்ப்பங்களதான் அமைகின்றன. இதில் கதாநாயகனுக்கும் தாலி கட்டிய பெண்ணைக் கூப்பிடும் மைனருக்கும் செய்யலாம், கோடாங்கி குறி சொல்லலாம், அனைவரும் அவர்கள் காலில் விழுந்து வணங்குவார்கள். இதில் பிரச்சினையிருந்ததில்லை. இது போன்ற நிலையில்தான் அந்த ஒரு கோயிலுக்குள் அந்த தலித் பெண் தன் வாழ்க்கையில் நுழைந்ததில்லை. இவன் வா என்று சொல்லி கூட்டிப்போகிறான் என்றுதான் பார்க்கவேண்டுமே தவிர அனுமதி தருவதாகப் பார்க்கவேண்டியதில்லை.

மீண்டும் குதிரைக்கு வருகிறேன். முதலில் அந்த கிராமமும், நிலவியலும் மிகச்சரியாகப் பதிவாகியுள்ளது. பின்னர் எந்த அலட்டலும் இல்லாமல் இது எண்பதுகளின் துவக்கத்தில் நடக்கும் கதை என்பது நிறுவப்படுகிறது. அந்த கிராமத்தின் சாதி அமைப்பு முக்கியமானது. எனக்கு ஒரு சின்ன பிரச்சினை என்னவென்றால் இந்தக் கதாபாத்திரங்கள் தெலுங்கு பேச வேண்டியவர்கள். ஒரு சில வார்த்தைகளாவது அவர்கள் வீட்டிலாவது 'ஒச்சேவா' என்பது போன்று பேசியிருந்தால் இன்னும் பொருத்தமாக இருந்திருக்கும். அவர்களுடைய பேர்கள்



வித்தியாசம் இருப்பதில்லை.

ஷங்கரராமசுப்ரமணியம்: மைனர் வேறு, வேறு பெண்களைக் கூப்பிடுகிறான்...

சுபகுணராஜன்: எல்லோருமே தாலி கட்டிய பெண்கள். அதைக் கவனிக்கவேண்டும். சாதியைப் பொறுத்தவரை அந்தப் பகுதி கிராமங்களைப் பொறுத்தவரை, பூசாரி ஒரு வேளை பிற்படுத்தப்பட்ட சமூகத்தை சேர்ந்தவராக இருந்தாலும்,, கோடாங்கி நிச்சயம் தாழ்த்தப்பட்டவர்தான். அதனால் அந்தப் பெண் தலித் பெண் என்பதில் சந்தேகமில்லை. பல ஊர்களில் பூசாரிகளாக பறையர் சமூகத்தவரை பார்க்கலாம். பஞ்சாயத்து பிரெசிடண்டாக வர விடமாட்டார்களே தவிர பூசாரியாக இருப்பதில் பிரச்சினையில்லை. அவர் பூசை

எல்லாம் மிகச்சரியாக இருக்கிறது. ஒரு பக்கம் பெருவாரியாக இருக்கக்கூடிய நாயக்கர் அல்லது செட்டியார். தெலுங்கு பேசும் வைணவர்கள். அதன் பிறகு அப்புவைக் கூப்பிட்டு சாப்பாடு போடக்கூடிய பிற்பட்ட சமூகத்தைச் சேர்ந்த பெண். அவர்கள் முக்கலத்தோராகவோ அதைப்போன்ற ஒரு சாதியாகவோ இருக்கலாம். அதற்கடுத்ததுதான் கோடாங்கி போன்ற தாழ்த்தப்பட்டவர்கள். இதிலே அந்தக் குதிரை எந்த துருத்தலுமில்லாமல் ஒரு மர்ம்மான குறியீடாவது மிக அழகாக இருக்கிறது. உதாரணமாக பார்த்தீர்களானால் அப்பு முதலில் அந்தக் குதிரையின் மீது ஏறுவதேயில்லை. அது பொதி சுமந்துவர அதன் பின்னால் சென்று கொண்டிருக்கிறான். அது இந்தக் கிராமத்துக்கு வந்து சாமி குதிரையாக இருந்து மீண்டபிறகு அதன் மீது ஜம்மென்று ஆரோகணித்துச் செல்கிறான். அப்போது அது

அவன் கட்டுப்பாட்டில் முழுதும் வந்துவிட்டது உணர்த்தப் படுகிறது. இது போன்று அந்தக் குதிரையை கவனமாக காட்சிப்படுத்தியிருப்பதைத்தான் நான் முக்கியமானதாகப் பார்க்கிறேன்.

ராஜன் குறை: எனக்கு சுசீந்திரனின் நான் மகான் அல்ல படம் மிகவும் பிடித்திருந்தது. அது கதாநாயகனை மையமாகக் கொண்ட படமானாலும்கூட அதில் நகர்ப்புற குற்றம் சார்ந்த வாழ்க்கை முறைகளும், அவற்றின் நடுவில் வாழும் மத்தியதர வர்க்கமும், இரண்டும் சந்திக்கும் புள்ளிகளும் மிக நுட்பமாக சித்தரிக்கப்பட்டிருந்தது. அந்தப் படத்தின் காட்சியமைப்புகளுக்காகவும், கதையாடல் உருவாக்கத்திற்காகவும் எவ்வளவு சிந்தித்திருக்கிறார்கள் என்பது என்னை மிகவும் மகிழ்ச்சியடைய வைத்தது. எதற்காக அதைப் பற்றி சொல்கிறேன் என்றால் அதனுடன் கிராமத்து நிகழ்வுகளைக் காட்டியிருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது. அது வழக்கமான சினிமாவின் கதையாடல் வடிவம் போல இருந்தாலும் பார்வையாளர்களைக் கூடுதலாக ஈர்த்திருக்குமோ என்று தோன்றுகிறது. காரணம் படத்தின் முற்பாதியில் கதை தொய்வாக, பலவீனமாக இருப்பதாகப் படுகிறது.. நான் பொள்ளாச்சியில் இந்தப் படம் பார்த்தபோது அப்பு திரையில் தோன்றியதும் சிலர் கரவொலி எழுப்பினார்கள். கிண்டலாக இருக்குமோ என்று நினைத்தேன். தொடர்ந்து படத்தை அனைவரும் ஆர்வமாகப் பார்த்தால் அவர்கள் அப்புவை ரசிக்கிறார்கள் என்றுதான் முடிவுக்கு வந்தேன். அப்படியிருக்கையில் அப்புவின் நுழைவு முன்னமேயிருந்திருந்தால் சுவாரசியம் கூடியிருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது.

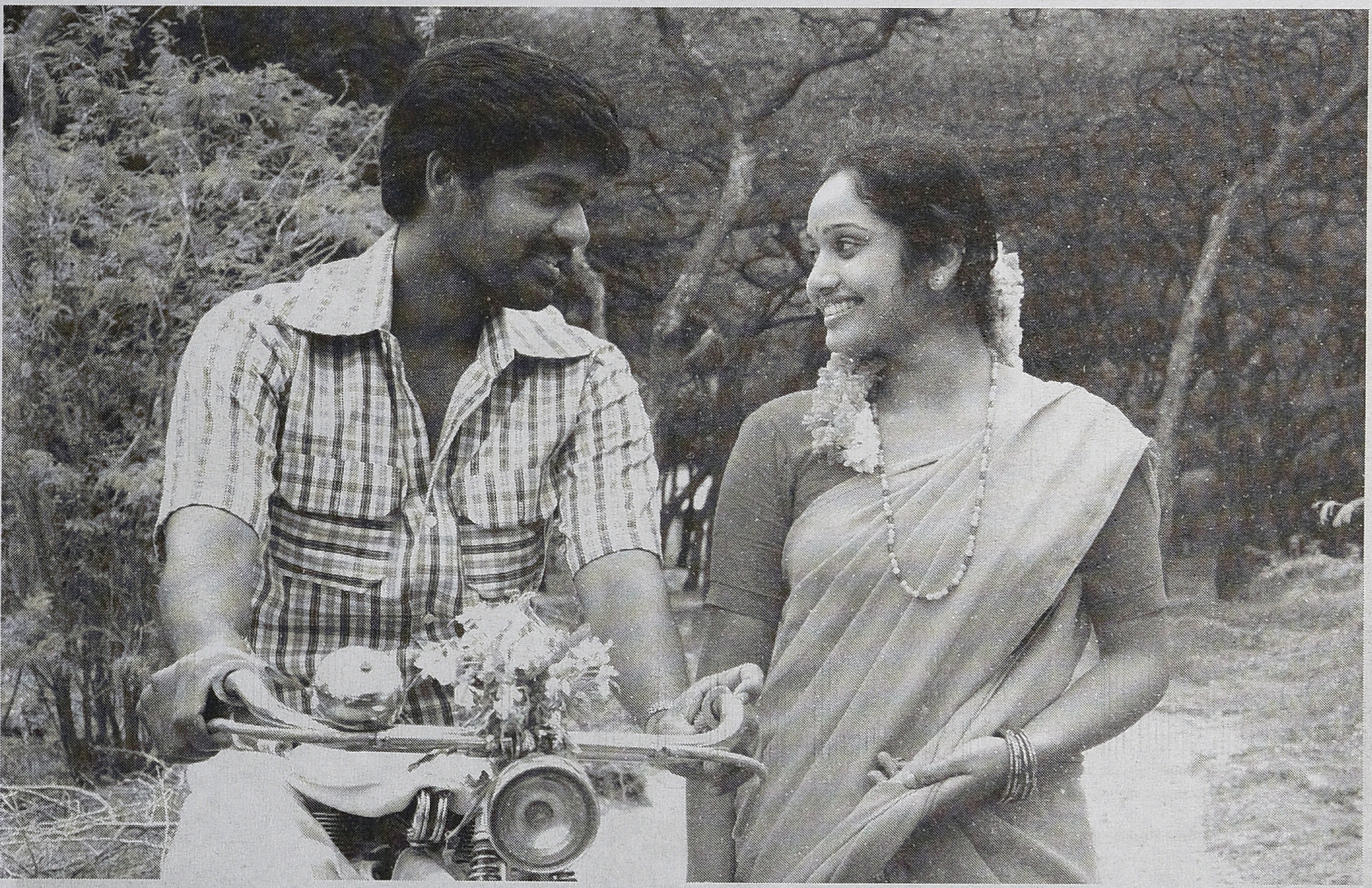
அதன்பிறகு அந்தக் கிராமத்துக் காதலின் சித்தரிப்பும்

ஒப்பிடுகையில் இந்தப் படத்தில் இன்னம் கொஞ்சம் சிந்தனையை முதலீடு செய்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. நிச்சயம் சிந்தித்துள்ளார்கள். ஆனால் என் பார்வையில் இன்னம் கொஞ்சம் வேறு மாதிரி செய்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. உதாரணமாக மையக் கதாபாத்திரமான அப்பு இடைவேளைக்கு ஐந்து நிமிடம் முன்னால்தான் கதைக்குள் வருகிறான். அது மிகவும் வித்தியாசமாக இருந்தாலும் அவ்வளவு தாமதம் தேவையா என்று தெரியவில்லை. அப்புவை முதலிலேயே அறிமுகப்படுத்தி, அதாவது பின் பாதியில் ஃப்ளேஷ்பாக்காக வருவதை படத்தின் துவக்கத்திலேயே காட்டி அதற்கு இணையான படத்தொகுப்புகளாக கொஞ்சம் தொய்வாக இருக்கிறது. அந்தப் பாடல் நிச்சயம் தேவையில்லை. கிராமத்தில் அப்படியெல்லாம் காதலர்கள் பொது இடங்களில் திரிவார்களா என்ற கேள்வி ஒரு புறம் இருக்க இந்த படம் உருவாக்கும் வெளியில் அந்த டூயட் காட்சி சரியாகப் பொருந்திப் போகாததுபோல இருக்கிறது. அந்தப் பாடலையும்கூட வேறு விதமாக யோசித்திருக்கலாம். எனக்கென்னவோ இந்தப் படத்தை உருவாக்குவதில் இருந்திருக்கூடிய பிரச்சினை எவ்வளவு தூரம் நகைச்சுவையாக சொல்வது அல்லது ஸ்டைலைஸ்டாக சொல்வது, எவ்வளவு தூரம் இயல்பு வாழ்க்கையாகச் சொல்வது என்பதற்குள் இருக்கும் தீர்மானமின்மையும்,

அத்துடன் வணிகரீதியாக வெற்றியடைய வேண்டும் என்ற நிர்ப்பந்தமும் சேர்ந்ததனால் ஏற்பட்ட பிரச்சினை என்று படுகிறது. படத்தின் துவக்கத்தில் அடியே இவளே என்ற பாட்டு துவங்கியுடன் படம் ஸ்டைலைஸ்டாக இருக்கப் போகிறது என்ற எண்ணம் எழுந்தது. ஆனால் பின்னால் இயல்பு வாழ்வுத்தன்மையுடன் நகரத் தொடங்கியது. காவல் நிலையக் காட்சி நகைச்சுவையாக இருந்தது. இப்படி treatment இல் ஒருவிதமான கலவை ஏற்பட்டதை தவிர்த்திருக்கலாம். உண்மையில் முழுவதும் நகைச்சுவையாகக் கூட செய்திருக்கலாம். அத்துடன் அடியே இவளே பாட்டுப் போல பல பாடல்களுடன் ஸ்டைலைஸ்டாக செய்திருக்கலாம். அப்புவுக்கும் குதிரைக்கும் உள்ள உறவை சித்தரிப்பதிலும் கூட கொஞ்சம் நிச்சயமின்மை தெரிகிறது. பிற படங்களில் இது போன்ற உறவுகளில் உள்ள செண்டிமெண்ட் தன்மையை

ராஜன் குறை: ஆமாம். அலைகள் ஓய்வதில்லை படம் பார்க்கிறார்கள்.

அம்ஷன்குமார்: அலைகள் ஓய்வதில்லை படம் பார்க்கிறார்கள், அதைவிட போலீஸ் ஸ்டேஷனிலும் காலண்டரில் தேதி இருக்கிறது. எதற்காக அப்படி ஆண்டைச்சொல்லவேண்டும் என்பதற்கான காரணம் எதுவும் படத்தில் இல்லை. அறுபத்திரண்டிலும் இப்படித்தான் திருவிழா நடந்திருக்கும், இன்றைக்கு மழையில்லை என்றாலும் இப்படித்தான் நடக்கும். நாட்டுப்புற கதைகள் என்பவை காலப்பாகுபாடுகளுக்கு அப்பாற்பட்டவை. அப்படி ஒரு ரியலிஸம் படத்தில் இருக்கிறதா என்பது கேள்வி. ஆனால் ரியாலிட்டியை மீறும் காட்சி மிக அழகாக வந்திருக்கிறது. அந்தக் குதிரை கட்டவிழ்த்துக்கொண்டு ஓடி அந்த மரக்குதிரை எங்கே நிற்குமோ சரியாக அதே இடத்தில்



முற்றிலும் விட்டுவிடக் கூடாது என்பதால் அந்த உறவின் நாட்கீயம் பாதிக்கப்படுகிறது. ஆனால் இதுபற்றியெல்லாம் தொடந்து சிந்தித்துப் பார்க்கவேண்டும் என்ற உணர்வுதான் எனக்கு இப்போது இருக்கிறது.

அம்ஷன்குமார்: இங்கே சுட்டிக்காட்டிய சில சிக்கல்கள், மாஜிக்கலாக இருப்பது, மெடாரியாலிட்டியாக இருப்பது அல்லது இயல்பான சித்தரிப்புகளைப் பொறுத்தவரை சில பிர்ச்சினைகள் இருப்பதாகத்தான் படுகிறது. உதாரணமாக ஏன் இந்தப் படம் 82ஆம் ஆண்டில் நடக்கவேண்டும் என்று தெரியவில்லை.

ஸ்ரீகுமார்: அப்படிச் சொல்லப்படுகிறதா படத்தில்?

சென்று நிற்கிறது. அது ஒரு பிரமாதமான காட்சி. இந்தப்படத்திலேயே என்னைக் கவர்ந்தது அந்தக் காட்சிதான்.

ஸ்ரீகுமார்: அந்தக் காட்சியில் ஒரு சிறப்பான விஷயம் என்னவென்றால் அந்த இளைஞர்கள் படம் முழுவதும் பகுத்தறிவுவாதம் பேசுபவர்கள், அந்த ஆசாரியின் பரிதாபமான நிலைமையைப் புரிந்து கொண்டு நிஜக் குதிரை மரக்குதிரையாக மாறிவிட்டது என்ற நம்பிக்கையை எல்லோர் முன்னாலும் ஏற்றுக் கொள்வார்கள். பகுத்தறிவு என்பதைவிட சில நம்பிக்கைகள் உதவியாக இருந்தால் அவற்றையும் ஏற்றுக்கொள்ளலாம் என்ற புரிதல் இருப்பது அழகாக இருக்கிறது.

அம்ஷன்குமார்: பிராக்டிகலாக இருக்கிறார்கள்...

ஸ்ரீகுமார்: ஆமாம். ஆசாரி மரக்குதிரையை வைப்பதை பார்த்தும் அவர் சொன்னதைக் கேட்டவுடன் அவர்கள் அப்புவுடன் நிஜக்குதிரையை அனுப்பிவிட்டு குதிரை மரக்குதிரையாக மாறிவிட்டதாக ஏற்றுக்கொள்வது மிகவும் முதிர்ச்சியான தீர்வாக இருக்கிறது. இல்லையில்லை தெய்வசக்தியெல்லாம் இல்லை எங்களுக்கு உண்மை தெரியும், ஆசாரிதான் இதைச்செய்தார் என்று சொல்லாமல், அவர் நிலமைக்கு வருந்தி அந்த உண்மையை மறைப்பது மிகவும் நியாயமாக இருக்கிறது.

அம்ஷன்குமார்: பொதுவாகவே நம்பிக்கைகள் டென்ஷனை குறைக்கும் விதத்திலேயே இருக்கின்றன. மரக்குதிரையை காணவில்லை என்றால் ஒரு நிஜக் குதிரை கிடைத்துவுடன் சரி அதை வைத்துக்கொண்டு செய்யலாம் என முடிவு அந்த இடத்தின் நிலவியல் சூழலும், அதன் பொருளாதாரமும். அங்கே பொதி சுமப்பதற்குக் குதிரை இல்லையென்றால் அவன் எப்படி பெண்ணை வைத்துக்கொண்டு காப்பாற்றப் போகிறான் என்ற கேள்வி முக்கியம். அவனுடைய வாழ்விற்கான பொருளியில் ஆதாரமே குதிரைதான் என்னும்போது அது காணாமல் போன பிறகு அவன் வெறும் பயல் ஆகிவிடுகிறான். அவன் ஆளு வேற மூணு அடி இருக்கான். எப்படி பெண்ணைக் காப்பாற்றுவான்?

அம்ஷன்குமார்: பொருளியல் ஆதாரம் என்பதெல்லாம் சரிதான். ஆனால் நிச்சயம் செய்த பிறகு கை, காலே போய்விட்டாலும் திருமணத்தை நிறுத்துவது பழக்கமில்லை. அந்தப் பெண்ணை வேறு யாரும் மணம் செய்துகொள்ள மாட்டார்கள். குதிரை காணாமென்றால் வேறு குதிரை வாங்கிக்கொடுக்க முயற்சிசெய்வார்கள், வேறு ஏதாவது

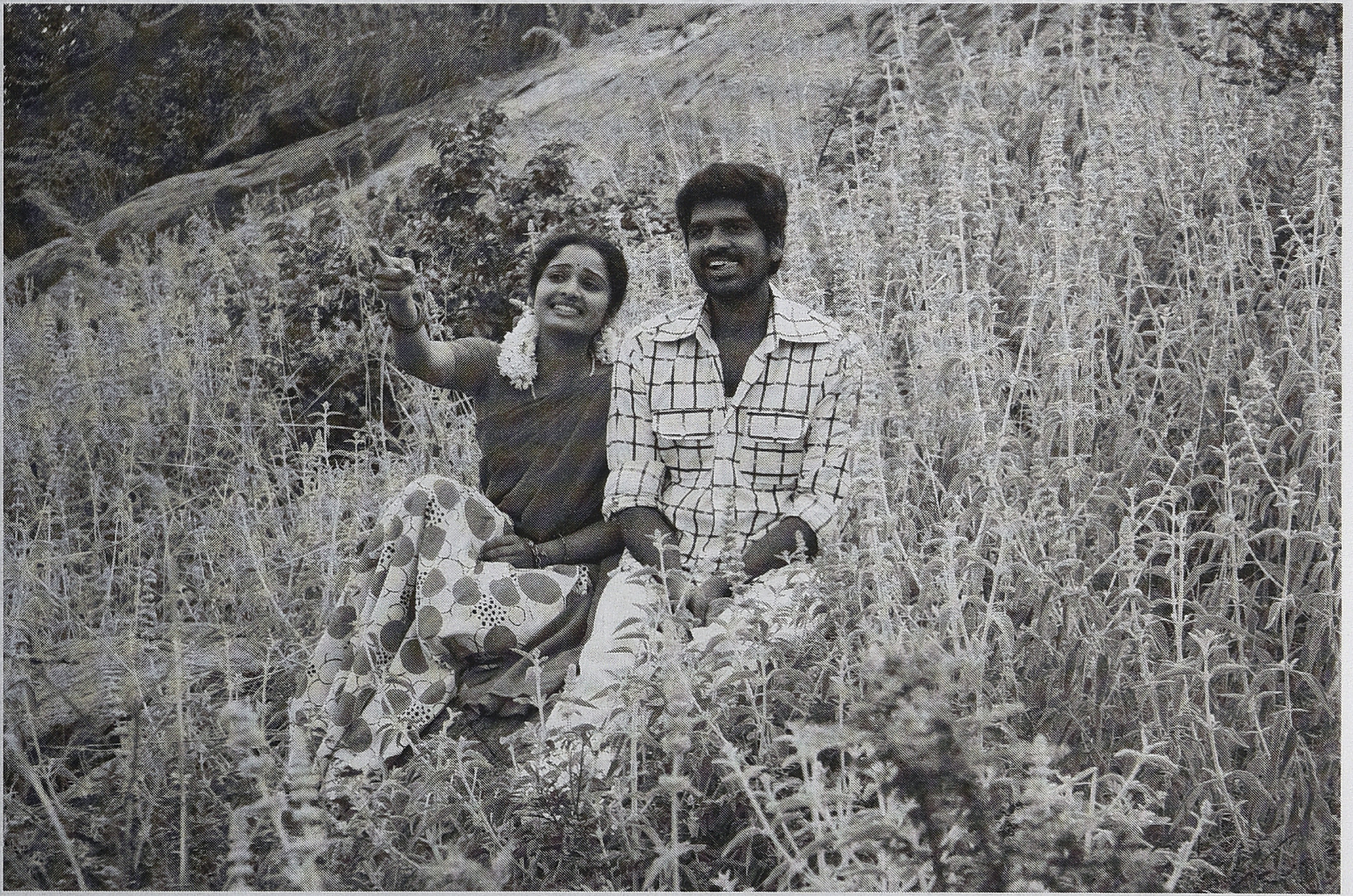
செய்கிறார்கள். அந்தந்தப் பிரச்சினைகள் அவ்வப்போதே தீர்க்கப்படுகின்றன. ஆனால் இந்தப் படத்தில் நாம் நமது கலாசாரத்திற்கு ஒவ்வாததாகப் பார்த்த ஒரு விஷயம் என்னவென்றால், நிச்சயதார்த்தம் நடந்த பிறகு குதிரை காணோம் என்பதால் பெண்ணைக் கொடுக்கமாட்டேன் என்பது. நிச்சயம் செய்த பிறகு இது போன்ற காரணங்களுக்காக யாரும் திருமணத்தை நிறுத்த மாட்டார்கள். ஆனால் கதைக்கு அது தேவையாக இருக்கிறது. குதிரையை கொண்டுவந்தால் கல்யாணம் என்று சொல்வது கதைக்கு நன்றாக இருக்கிறது.

சுபகுணராஜன்: அதில் நீங்கள் ஒன்றைக் கவனிக்கவேண்டும். பிழைப்பிற்கு வழி பார்ப்பார்களே தவிர கல்யாணத்தை நிறுத்துவார்கள் என்று எனக்குத் தோன்றவில்லை.

ராஜன் குறை: ஸ்ரீகுமார் சொன்ன காட்சியில் எனக்கொரு பிரச்சினை இருக்கிறது. அந்த இளைஞர்கள் அதைக் கையாண்ட விதம் அருமையாக இருக்கிறது. ஆனால் கிராமத்தினர் பார்வையில் நிகழ்ந்த அந்த அற்புத நிகழ்வை பார்வையாளர்களும் சிறுது நேரம் பகிர்ந்து கொள்ளும்படி செய்திருக்கலாம். இந்தக் குதிரை தானாக ஓடிப்போய் மரக்குதிரையின் மாடத்தில் நிற்கிறது. அதை உள்ளே வைத்து கதவை சாத்திவிடுகிறார்கள். காலையில் போய்ப்பார்த்தால்

அந்த இடத்தில் உயிருள்ள குதிரைக்கு பதிலாக மரக்குதிரை இருக்கிறது. அதை உடனே உண்மையைப் போட்டுடைக்காமல், பார்வையாளர்களையும் எப்படி என்று கொஞ்ச நேரம் யோசிக்க வைத்துவிட்டு பின்னர் பேனாக்காரர் சாரி, அந்த ஆசாரி அவர் பூ படத்தில் பேனாக்காரராக நடித்தாரில்லையா அதைச் செய்தார் என்று சொல்வதில் இன்னம் அழகு கூடியிருக்கும். நமக்கே சுவாரசியமாக இருந்திருக்கும். ஒரு பதினைந்து நிமிடம் நம்மையும் யோசிக்க வைத்திருக்கலாம். நமக்கு ஒருமாதிரியாகத் தெரியலாம் ஏதோ நடந்திருக்கிறது என்று. ஆனாலும் கூட அந்த இடைவேளை நன்றாக இருந்திருக்கும்.

ஷங்கரராமசுப்ரமணியன்: படம் முழுவதுமே அப்படி ஒரு பகுத்தறிவின் குறிக்கீடு இருக்கிறது. ராமானுஜன் மெடா ரியாலிடி உருவாகவில்லை என்னும்போது அதற்குக்காரணம் நடந்துவிட்டது, அதனால் மழை பெய்துவிட்டது என்பதுதானே நிஜம். அதே சமயம் கலப்புத் திருமணத்தை ஆதரிக்கும் மழையாகவும் அதைக்கொள்ளலாம். இரண்டையும் சேர்த்துப் பார்க்கும் சந்தர்ப்பத்தை படம் அளிக்கிறது என்பதுதான் முக்கியம். என் பார்வையில் படம் நெடுகிலும் இந்த இரண்டு இழைகள் தொடர்ந்து வருவதாகவே தோன்றுகிறது. இங்கே மழை பெய்து பிரெசிடெண்டின் வாயடைத்துப் போகும்போது, அங்கே போலீஸ் ஸ்டேஷனில் அவர் பையன் அவர்களெல்லாம் திருந்த மாட்டார்கள் சார். நான் நகரத்திற்குப் போகிறேன் என்று சொல்லிக்கொண்டிருப்பேன். ஒரு தருணத்தின் எழுச்சி அடுத்த தருணத்தில் சட்டென்று வடிகின்றது. நான் முதலிலேயே சொன்ன குதிரையின் அறிமுகக் காட்சி, அதைத்தொடர்ந்த கூட்டத்தில் ஒருவரது குரல் ஆகியவற்றை



ஒரு பகுத்தறிவுப் பார்வையை தொடர்ந்து வலியுறுத்துவதுதான். நினைவில் கொள்ளவேண்டும்.

சுபகுணராஜன்: அது படத்தின் முடிவு வரை தொடர்கிறது. அவன் அய்யோ இனிமேல் ஊரில் மழையே பெய்யாது என்று சொல்லும்போது உடனே மழை பெய்கிறது.

ஷங்கரராமசுப்ரமணியன்: அது ஒரு முற்போக்கான மழை... கலப்புத் திருமணத்தை ஆதரிக்கப் பெய்கிறது...

சுபகுணராஜன்: ஏன் அது திருவிழா நடந்ததால் பெய்த மழையாகக் கொள்ளக் கூடாது? பிரெசிடெண்டிற்கு வேண்டுமானால் மழை பெய்தது பிடிக்காமல் இருக்கலாம். ஆனால் மற்றவர்களுக்கு திருவிழா வெற்றிகரமாக நடந்தது ...

ஸ்ரீகுமார்: அந்தக் குதிரை வந்ததால் ஊரில் பல நல்ல விஷயங்கள் நடக்கத்துவங்கும்...

ஷங்கரராமசுப்ரமணியன்: நடந்த, நடக்கும் விஷயங்களைக் குதிரையுடன் சேர்த்து நினைத்துக் கொள்வார்கள்...

சுபகுணராஜன்: குதிரை வந்ததாலே நன்மை நடக்கிறது என்பதை படமும் சொல்ல வருகிறது... பிரெசிடெண்டின் அப்பா எழுந்திருந்து நடந்தே வருகிறாரே...

ஸ்ரீகுமார்: அந்தப் பகையாளி ஒருவன் மனம் திருந்தி மாமா

என்று வருகிறான், ஆனால் பார்த்தால் குதிரைக்கு ஏதோ விஷம் கொடுத்து திருவிழாவை கெடுக்கப் பார்க்கிறான்

சுபகுணராஜன்: அதைத்தான் முக்கியமாகச் சொல்ல வருகிறேன்... அற்புதங்கள் மட்டும் நடப்பதில்லை...ஒருவன் மனம் திருந்தாதவனாகவே வருகிறான். இந்த ஒரு சமனிலை, balancing படத்தில் முக்கியமானது என்றுதான் எனக்குப் படுகிறது.

அந்த பீரியட் பற்றிச் சொன்னீர்கள். எனக்கு இது எண்பதுகளில் நடப்பதாகச் சொல்வதில் ஒரு அர்த்தம் இருப்பதாகப் படுகிறது. நீங்கள் சொல்வதுபோல நம்பிக்கைகள் எல்லாம் இன்னமும் மாறவில்லை. இந்தக் கதை இன்றும் நடப்பது சாத்தியமாக இருக்கலாம். ஆனால் வாழ்க்கைச் சூழல் இன்று வேறுவிதமாக இருக்கும். செல் போன்கள் வந்திருக்கும். டெலிவிஷன் வந்திருக்கும். இப்படியாக இந்தக் கதையின் இயல்பை தொந்திரவு செய்யக்கூடியதாகவே இன்றைய சூழல் இருக்கும். அதனால் 82 என்று ஒரு ஆண்டைக் குறிப்பிடுவதில் பெரிய தவறில்லை என்று நினைக்கிறேன்.

இந்தப் படம் தமிழில் ஒரு இயல்பான நிலவியலைக் காட்டியுள்ளது. அகமலை, மலையேறி இறங்கிப் பெண்பார்க்கச் செல்வது என்று அந்த வாழ்க்கை அழகாகப் பதிவாகியுள்ளது. மைனா படத்தில் இந்த மலைகள் வந்தாலும் அதில் ஒரு விரோதபாவமான நிலப்பகுதியாகவே மனதில் பதிகிறது. இந்தப் படத்தில்தான் அந்த நிலத்திலும் ஒரு மென்மையான வாழ்க்கை முறை இருப்பது வெளிப்பட்டுள்ளது.

மலர்விழி: இந்தப் படத்தில் வெளி கையாளப்பட்டுள்ளது எனக்கு வித்தியாசமாக இருந்தது. எந்த மாதிரியான இடத்தைக் காட்டினாலும் காமிரா விரிந்து செல்லாமல் நிகழ்வுகளுக்கு மிகவும் நெருக்கமாக ஒரு குறுகிய இடத்தையே காட்டுகிறது. வயல்வெளியில் நடந்துபோனாலும் கூட நடக்கும் ஒரு சிறிய வெளிதான் காட்சியில் வருகிறதே தவிர பரந்த வெளி பார்வைக்கு வருவதில்லை. உண்மையில் எனக்கு claustrophociaயே வருவது போல இருந்தது.

ராஜன் குறை: ஒருவிதத்தில் இந்த அழகியல் முக்கியமானது என்று நினைக்கிறேன். சூரிய அஸ்தனம், பசுமையாக விரிந்த வயல் என்று கிராமத்தை ரம்மியப்படுத்தும் அழகியலுக்கு மாற்றாக வாழ்விடத்தின் குறுகலை முக்கியப்படுத்துவது கவனத்திற்குரியதாகவே படுகிறது.

ராமாநுஜம்: இந்தப் படம் ஜான் அபிரஹாமின் அக்ரஹாரத்தில் கழுதையை நினைவுபடுத்துவது தவிர்க்க முடியாதது என்று நினைக்கிறேன். அந்தப் படத்தில் பார்வையாளர்கள் சிந்திப்பதற்கு நிறைய இடம் இருக்கும். இந்தப் படம் கருத்துக்களையும், விமர்சனங்களையும் உடனே சொல்லிவிடுகிறது. பார்வையாளர்களாகவே அதை உருவாக்கிக் கொள்ள அனுமதிப்பதில்லை. குறிப்பாக வசனங்கள் காட்சிரீதியாக சம்பவங்கள் அழுத்தம் பெறுவதை குறைப்பதாகவே அமைகின்றன. சினிமாவிற்கேயான சாத்தியங்களின் மூலமாக வாசகன் கருத்தை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கான அவகாசம் கிடைப்பதில்லை. பார்வையாளனுக்காக இயக்குனரும், வசனகர்த்தாவும்

சிந்தித்துவிடுகிறார்கள்.

ராஜன் குறை: சம்பவங்கள் அழுத்தம் பெருவதில்லை என்று நீங்கள் சொல்வதை ஏற்றுக் கொள்ளலாம். ஒரு சில சம்பவங்களை இன்னமும் விஸ்தாரமாகச் செய்திருக்கலாம். குறைத்துச் சொல்லப்படுகின்றன. ஆனால் பொதுவாக இன்றைய தமிழ்த் திரைப்படங்களின் பின்னணியில் பார்க்கும்போது இந்தப் படத்தின் எளிமையே வாசகனை மயக்காமல் சுயமாக சிந்திக்க வைக்கும் முயற்சியாகத்தான் பார்க்க வேண்டும். ஜான் அப்ரஹாமின் படம் முழுவதும் ஸ்டைலைஸ்டான படம். அந்தப் படத்திற்கு இயல்பு வாழ்க்கையைக் காட்ட வேண்டும் என்ற நோக்கம் ஒரு பிரேமில் கூட கிடையாது. அவர் ஒரு தீவிர பிரெக்டியன். அவ்வாறான அந்நியப்படுத்தலை அழகர்சாமியின் குதிரை தன் எளிமையான கதையாடலால் செய்வதாகப் பார்க்கலாம். ஏனெனில் எளிமையான கதையாடல் வாசகனை கவர்ந்து தனக்குள் இழுத்துக்கொள்ள சக்தியற்றது. அதுவும் அந்நியப்படுத்தல் உத்திதான்.

அப்படி இருக்கும்போது நீங்கள் பார்வையாளனை சிந்திக்க விடவில்லை என்று சொல்வது கொஞ்சம் அதிகப்படியான விமர்சனமாகவே தோன்றுகிறது.

ஸ்ரீகுமார்: இந்தப் படத்தின் ஒரு நெகிழ்ச்சியான காட்சி என்னவென்றால், அப்புவை அனுப்பிவைக்க இளைஞர்கள் முன்னுக்கு வரும்போது, அவன் திருவிழா எத்தனை பேரை மகிழ்விக்கிறது என்று உணர்ந்து குதிரையை கொண்டுபோகமாட்டேன் என்று சொல்கிறான். இந்த திரைப்படம் வெற்றிபெரும் காட்சிகளில் அது ஒன்று.

அம்ஷன்குமார்: அகரஹாரத்தில் கழுதை, அழகர்சாமியின் குதிரை இரண்டு படத்திலுமே ஒரு கவித்துவ நீதி (poetic justice) செயல்படுகிறது. ஆனால் அகரஹாரத்தில் கழுதையில் சிலப்பதிகாரம் போல ஊரே எரிக்கப்படுகிறது. அது மிகவும் அதிகபட்சமாக இருக்கிறது. இந்தப் பட்த்தில் அந்தக் குதிரையின் ஓட்டமும் ஒரு சில பேர் மிதிபடுவதாகவும் மட்டுமே அது இருக்கிறது. மென்மையாக. ஆனால் அகரஹாரத்தில் கழுதை மிகவும் கட்டுக்கோப்பான ஒரு படம். ஒரு ஃபிரேம் கூட விரயமானது என்று சொல்லமுடியாமல் சிந்தித்து எடுக்கப்பட்ட படம். இந்தப் படத்தில் ஒரு தளர்வு இருக்கிறது. அநாவசியமான காட்சிகள் இருக்கின்றன.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் அக்ரஹாரத்தில் கழுதை போன்ற படத்துடன் இதை ஒப்பிடுவது நியாயமாகப் படவில்லை...

ராஜன் குறை: அது இந்தப் படத்திற்கு பெருமையளிப்பதுதானே...ஒரு நல்ல படத்துடன் ஒப்பிடத் தூண்டுவதே ஒரு படத்தின் வெற்றிதான்.

ராமானுஜம்: திரைப்படக் காட்சிகள் இயல்பு வாழ்க்கையில் நடப்பதை வேறொரு கால அளவில்தான் காட்டும். நான் இப்போது ராஜனை கோபமாகப் பார்த்தால் அது எத்தனை நேரம் நீடிக்கும் என்பதற்கும், அதே உணர்ச்சியுடன் என் முகத்தை திரையில் காட்டினால் எத்தனை நேரம் நீடிக்கும் அல்லது நீடிக்க வேண்டும் என்பதற்கும் வித்தியாசம் உண்டு. அதை சினிமாடிக் டைம் என்று சொல்கிறோம். அதை உபயோகிப்பதில் இந்தப் படம் வெற்றி பெற்றுள்ளதா? அம்ஷன் நீங்கள் சொல்லுங்கள்.

அம்ஷன் குமார்: அவ்விதமான சாத்தியங்களை உபயோகித்திருப்பது என்பது குறைவுதான். ஆனால் முற்றிலும் சினிமாடிக்காக இல்லை என்று சொல்லமுடியாது. அது மட்டுமன்றி ஒரு காட்சிக்குக் கொடுக்கவேண்டிய கால அவகாசம் என்பது கலாசாரத்திற்குக் கலாசாரம் மாறுபடலாம். காட்சிகள் கால அவகாசத்துடன் அமைக்கப்படாததால் அது சினிமாடிக்காக இல்லை என்று நாம் சொல்லமுடியாது. வேகமாகவும் காட்சிகள் நமக்கு அழுத்தம் தரலாம்.

ராஜன் குறை: என்னைப் பொறுத்தவரை காட்சிப்படுத்தலைப் பற்றி அதிகம் வருத்துமில்லாவிட்டாலும், சம்பவங்களை கட்டமைப்பதில் இன்னம் கொஞ்சம் கற்பனை செய்திருக்கவேண்டும் என்பதில் உடன்பாடு இருக்கிறது. உதாரணமாக, அந்த நிஜக் குதிரையை அழகர்சாமியின் குதிரையாக ஏற்றுக்கொள்ளும் இடம் போதாக்குறையாக இருக்கிறது. சாமி நிஜக்குதிரையில் பவனி வரும் பழக்கமில்லாமல் இருக்கும்போது எப்படி அந்த முடிவுக்கு அவ்வளவு சுலபமாக வருகிறார்கள் என்பது நிறுவப்படாமல் இருக்கிறது.

ஷங்கரராமசுப்ரமணியன்: அந்த மாந்திரீகன் கிழக்குத் திசையில் குதிரை கிடைக்கும், அல்லது ஏதாவது நடக்கும் என்று சொல்கிறான். அந்த அடிப்படையிலதான் அவர்கள் நம்புகிறார்கள்.

அம்ஷன்குமார்: இது போன்ற இடங்களில் எவ்வளவு தூரம் ரியலிஸ்டிக்காக எடுப்பது என்பதில் படத்தில் ஒரு குழப்பம் இருக்கத்தான் செய்கிறது. எந்த வகையான படம் எந்த ஜானர (genre) என்பதில் நிச்சயமின்மை இருக்கிறது.

சுபகுணராஜன்: ஒரு முக்கியமான கருத்தைச் சொல்லத்தான் வேண்டும். சுசீந்திரன் முதலில் வெண்ணிலா கபடிக் குழு என்ற லோ பட்ஜட் பட்த்தை எடுத்தார். அதற்கு அடுத்த கார்த்தி போன்ற முண்ணனி ஹீரோவை வைத்து நான் மகான் அல்ல என்ற வெற்றிப்படத்தைக் கொடுத்தார். அதன் பிறகு மூன்றாவது படமாக அழகர்சாமியின் குதிரை போன்ற படத்தை எடுக்கத் துணிந்ததை மிகவும் பாராட்டவேண்டும். ஏனென்றால் இரண்டாவது பட்த்திற்குப் பிறகு அவருக்கு கால்ஷீட் தர ஹீரோக்கள் பலரும் தயாராக இருந்திருப்பார்கள் என்று நினைக்கிறேன். அப்படி இருக்கும்போது அப்புக்குட்டியை வைத்து படம் தயாரிக்க முன்வந்தது மிகவும் பாராட்டத்தக்கது.

ராமானுஜம்: அவருடைய திரைத் தோற்றம் மிகவும் நன்றாக இருக்கிறது. அவர் முதல் முறை ஊருக்குள் வரும் காட்சியில் பிரமாதமாகக் காட்சியளிக்கிறார். அவர் நடிப்பும் மிகவும் சிறப்பாகவே இருக்கிறது.

அம்ஷன்குமார்: அவருடையதைப் போன்ற ஒரு உருவத்தை திரையில் பார்ப்பதே மனதிற்கு மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது. நல்ல பாத்திரப்படைப்பு.

ராஜன் குறை: திரைப்படங்கள் குறித்து நிறைய சிந்திப்பதற்கு வாய்ப்பளித்த படம். அனைவருக்கும் பங்கேற்றதற்கு காட்சிப்பிழை திரை சார்பாக நன்றி.

சினிமா, மொழி, தேசம்: திரைக்கதையாடலின் உலகளாவிய பரிமாணமும், உள்ளூர் அணுகுமுறைகளும்

ராஜன் குறை

சினிமாவைப் பற்றி பேசுவது தத்துவத்தைப்பற்றி பேசுவதாக இருக்கவேண்டும் என்றார் பிரெஞ்சு தத்துவமேதை தெல்யூஸ். ஒருபுறம் கதையாகவும், இன்னொருபுறம் தொழில்நுட்பமாகவும் மட்டுமே சினிமாவை பேசி அறிந்த பழக்கத்தில் சினிமா எழுப்பும் சிக்கலான கோட்பாட்டு ரீதியான, தத்துவக் கேள்விகள் அன்னியமானவையாகவே தெரியும். பொதுவாகவே இவ்வகையான சிக்கலான விஷயங்களைப் பற்றி எழுதும்போது அவற்றை புரியும்படி எழுதவேண்டும் என்பது எழுதுபவருக்கு முன்னாலுள்ள சவாலாக, வாசகக் கோரிக்கையாக, சில சமயம் விமர்சனக் கண்டனமாக முன் தோன்றும். ஆனால் தத்துவத்தின் சிக்கல் மொழியில் இல்லை. அதன் பரிச்சயமின்மையில்தான் இருக்கிறது. அதனால்தான் எந்த ஒரு கட்டுரையையும் மூன்று அல்லது நான்கு முறை படிப்பது இன்றியமையாத தேவையாகும். ஒருமுறை வேகமாகப் படிக்கும்போதே எல்லாம் புரிந்துவிடவேண்டும் என்று எதிர்பார்ப்பது ஆனந்த விகடன், குமுதம் பிரசுரிக்கும் ஒரு பக்கக் கதைகளுக்குத்தான் பொருந்தும். ஏனெனில் அவை அதற்காகவே உருவாக்கப்படுபவை. ஆனால் தத்துவம் மலையேற்றம் போன்றது. உதாரணமாக சில தத்துவக் கேள்விகளைப் பார்ப்போம்:

"பிரபஞ்சத்திற்கு எல்லை உண்டா?"

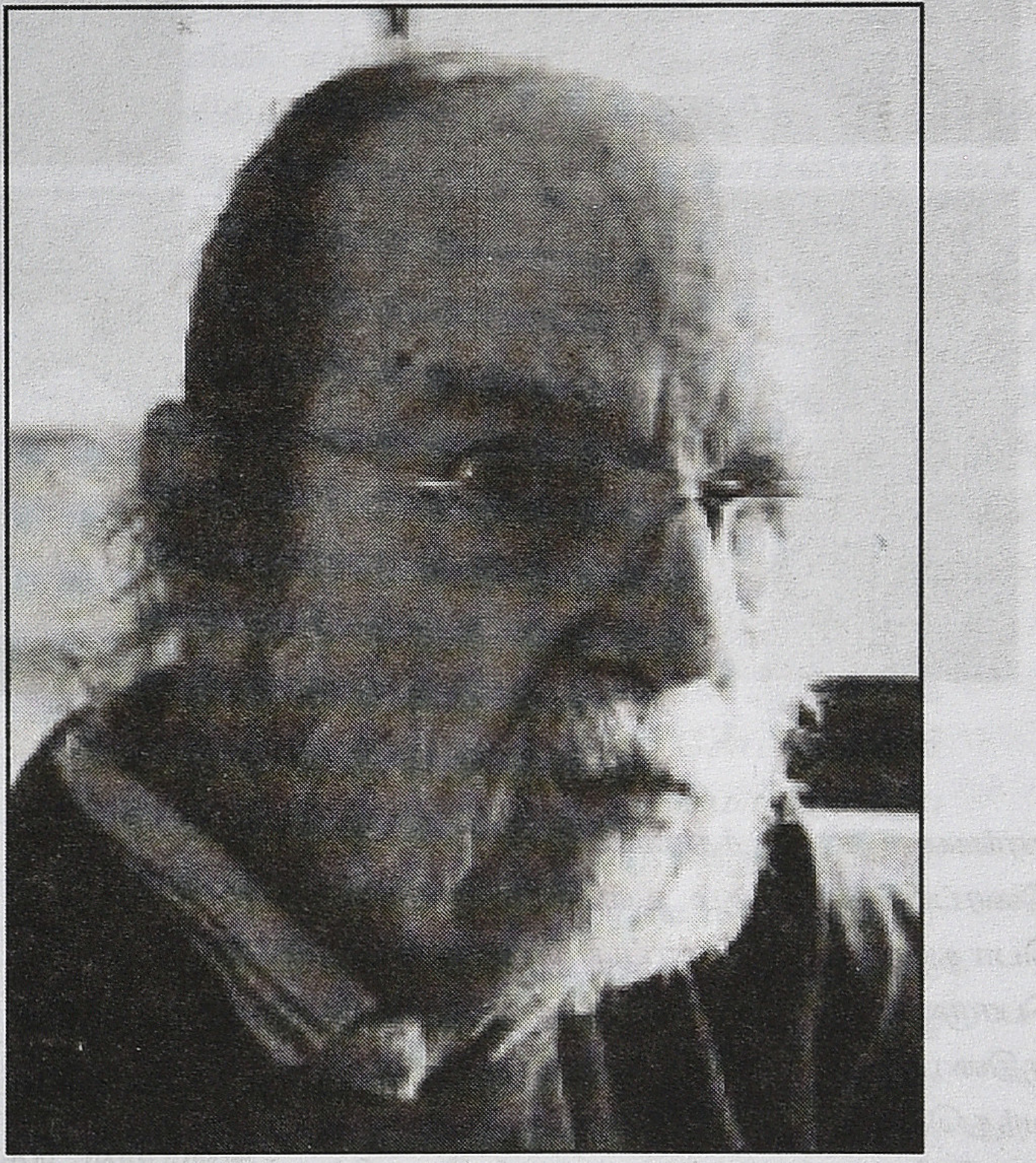
"ஏன் ஏதோவொன்று இருக்கிறது எதுவுமே இல்லாமலின்றி?"

இந்தக் கேள்விகள் மொழி ரீதியாக எளிமையாகப் புரிந்துகொள்ளக் கூடியவைதான். இருப்பினும் பரிச்சயமின்மை காரணமாக சோர்வான மனதில் இவை ஆயாசத்தையே தோற்றுவிக்கும். "ஆமாம், இப்போ இதுதான் பிரச்சினையா" என்று விலக்கம் கொள்வதே இயல்பு. படைப்பூக்கம் கொள்ளும் மனது இந்தக் கேள்விகளை தொடர்ந்து ஆர்வத்துடன் பரிசீலிக்கும். அதன் விளைவாக அது தத்துவத்தில், இலக்கியத்தில், அறிவியலில், அரசியலில், ஆன்மீகத்தில் அதைவிட முக்கியமாக நுண்ணுணர்வு மிக்க வாழ்வில் பயணம் செய்வதாக இருக்கும்.

அது போன்ற ஒரு கேள்விதான் திரைப்படம் என்பது ஒரு மொழியா என்பதாகும். இது திரைப்படத்தை பார்த்து நாம் கதையை எப்படி புரிந்துகொள்கிறோம் என்பதைக் குறித்த கேள்வி. அதைப் பரிசீலிக்கும் முன் மொழிக்கும் திரைப்படத்திற்குமான தொடர்பை யோசிக்கும்போது திரைப்படம் குறித்து நாம் ஒரு குறிப்பிட்ட மொழியில் பேசுவதைக் குறித்தே முதலில் சிந்திக்க வேண்டும். நான் சினிமாவை சில சமயம் திரைப்படம் என்று குறிப்பிடும்போது அங்கு மொழியின் முக்கியத்துவம் துலக்கமாகிறது. சினிமா என்ற கிரேக்க பிரெஞ்சு வார்த்தையை உலக மொழிகள் பலவும் ஏற்றது போல தமிழ் மொழியும் ஏற்றுக்கொண்டாலும், தமிழ் மொழியின் வித்தியாசத்தின் சாத்தியம் அதை **"திரைப்படம்"** என்றும் அறிகிறது. இத்தகையதொரு வார்த்தைப் பயன்பாடு மேலோட்டமான ஒரு விஷயமாகத் தோன்றினாலும் இதன் விளைவுகள் சில சமயம் ஆழமானதாக இருக்கலாம். நோயல் பர்ச் (Noel Burch; b.1932) என்ற கோட்பாட்டாளர் பிரெஞ்சு மொழியில் படத்தின் திரைக்கதை, இறுதி திரைக்கதை வடிவம் (shooting script), பார்க்கும் திரைப்படத்தின் காட்சிகள் இணைக்கப்பட்டிருக்கும் முறை மூன்றிற்குமே டிகுபாஜ் (decoupage) என்ற ஒரே வார்த்தை பயன்படுத்தப்படுவது பிரெஞ்சு திரைப்படங்கள் வித்தியாசமாக உருவாவதற்கு ஒரு காரணமாக இருக்கலாம் என்று கூறியுள்ளார். அது போல சினிமா என்ற வார்த்தையை நாம் பரவலாக பயன்படுத்தினாலும் திரைப்படம் என்ற வார்த்தை நமது மொழியில் சாத்தியமாவது சினிமாவைப் பற்றிய நமது பார்வையை, அணுகுமுறையை ஏதோவொரு வகையில் குறிப்பதாகுமா அல்லது வடிவமைப்பதாகுமா என்ற கேள்வி

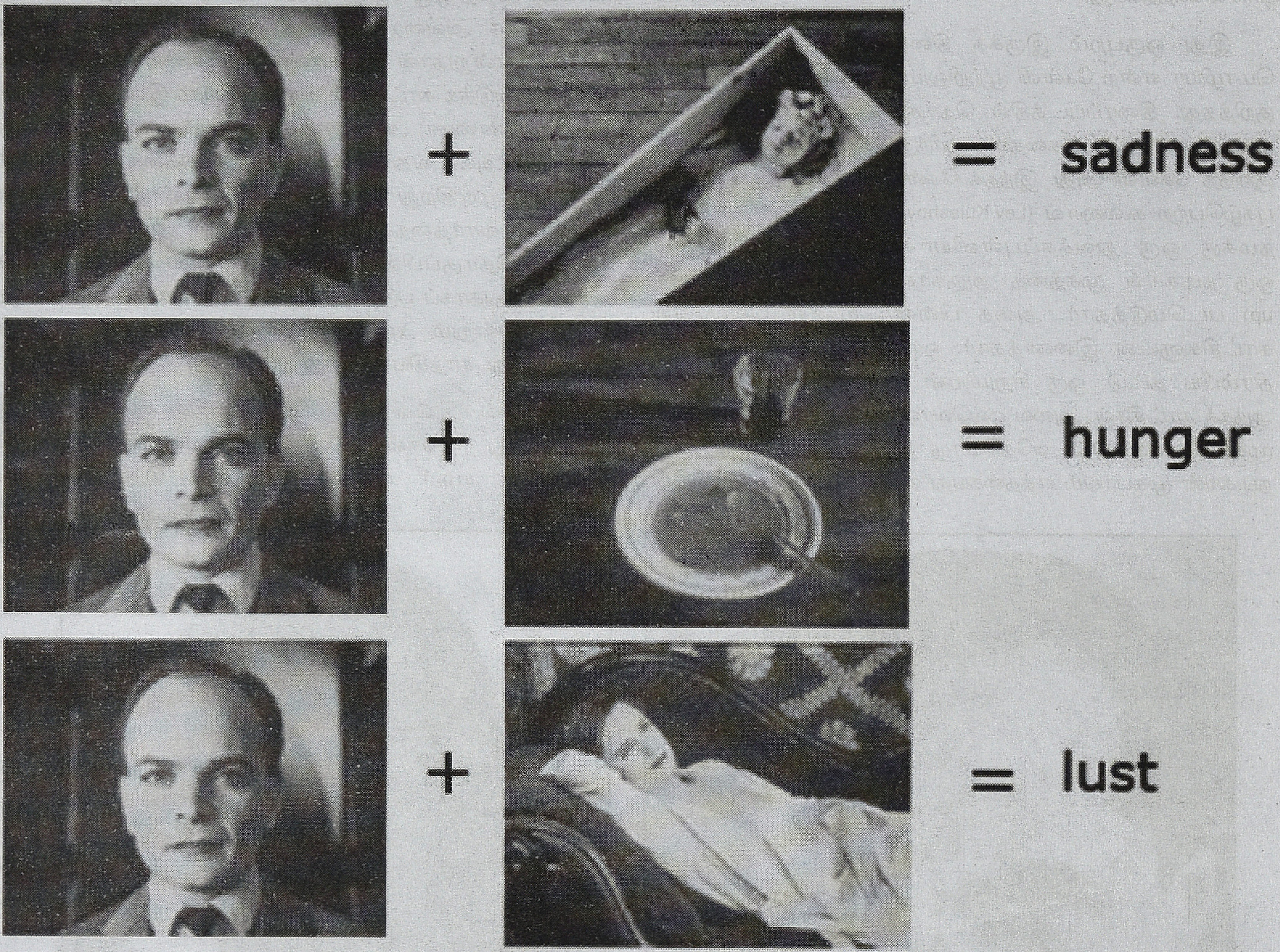
பரிசீலிக்கத்தக்கது.

இது ஒருபுறம் இருக்க திரைப்படம் என்பது ஒரு மொழியா என்ற கேள்வி முற்றிலும் இன்னொரு பரிமாணம் குறித்தது. திரைப்படத்தில் தொகுக்கப்படும் பிம்பங்களின் மூலம் நாம் எப்படி கதையை புரிந்துகொள்கிறோம் என்பது குறித்த கேள்வி அது. இந்தக் கேள்வியைப் புரிந்துகொள்ள புகழ்பெற்ற கூலஷாவ் (Lev Kuleshov, 1899-1970) பரிசோதனை நமக்கு ஒரு துவக்கப்புள்ளியாகப் பயன்படும். அவர் ஒரு நடிகரின் முகத்தை அருகாமைக் காட்சியில் (close-up) படமெடுத்தார். அதை பின்னர் மூன்று வெவ்வேறு காட்சிகளுடன் இணைத்தார்: ஒரு இளம்பெண், ஒரு சூப் நிரம்பிய தட்டு, ஒரு சிறுமியின் சவப்பெட்டி ஆகியவை அந்தக் காட்சிகள். அவை ஒவ்வொன்றுடனும் அந்த நடிகரின் முகத்தை காட்டும் அதேயொரு காட்சியை இணைத்தார். நடிகரின் முகபாவம் எத்தகையது என்பதை அவர் முகத்தின்



பிம்பத்தைத் தொடர்ந்து திரையில் தோன்றிய பொருளே நிர்ணயித்தது. அவர் சூப் நிரம்பிய தட்டை ஏக்கத்துடன் பார்க்கிறார்; இளம்பெண்ணை இச்சையுடன் பார்க்கிறார்; சிறுமியின் சவப்பெட்டியை துக்கத்துடன் பார்க்கிறார் என்று ஒரே முகபாவத்தை பார்வையாளர்கள் வெவ்வேறு விதமாக வர்ணித்தனர். எனவே சினிமாவில் அர்த்த உருவாக்கம் அடுத்தடுத்துள்ள பிம்பங்களின் இணைவிலேயே உருவாகிறது அல்லது உருவாகலாம் என்பது தெளிவு. இது அடுத்தடுத்து வரும் இரண்டு வார்த்தைகளின் இணைவிலே மொழியில் அர்த்தம் உருவாவது போன்று இருப்பதால் சினிமா ஒரு மொழியா என்ற கேள்வி தவிர்க்கமுடியாமல் எழுகிறது. "நீங்கள்" என்று ஒரு வார்த்தை. "நல்லவர்" என்று ஒரு வார்த்தை இரண்டையும் சேர்த்துச் கொள்ளும்போது "நீங்கள் நல்லவர்" என்ற ஒரு சொற்றொடர் யாரைப்பார்த்து உச்சரிக்கப் படுகிறதோ அவரைக் குறித்த ஒரு கூற்றாக மாறுகிறது. அதே போன்றுதான் அருகாமைக்காட்சியில் காட்டப்பட்ட முகமும் அடுத்த காட்சியில் காட்டப்படும் இளம்பெண்ணும். இளம்பெண்ணை அந்த முகம் பார்ப்பதாகவும் அதனால் மகிழ்ச்சி அடைவதாகவும் ஒரு அர்த்தத்தை உருவாக்கிக் கொள்ள முடிகிறது. எனவே இந்த இரண்டு காட்சிகளும் இரண்டு வார்த்தைகள் வாக்கியத்தில் இணைவதுபோல காட்சித்தொகுப்பில் இணைந்து புதிய அர்த்தங்களை உருவாக்குவதாகப் படுகிறது. இதன் காரணமாக சினிமா ஒரு மொழியென்றும், அதற்கு இலக்கணங்கள் உண்டு என்றும் யோசிப்பது சாத்தியமாகிறது.

ஆனால், இவ்விதமாக யோசிப்பதில் ஒரு பிரச்சினை இருக்கிறது. "நீங்கள் நல்லவர்" என்ற சொற்றொடரின் பொருள் யார் யாரைப்பார்த்து சொன்னாலும் மாறாமலிருக்கும் சாத்தியம் கொண்டது (சில சமயங்களில் எள்ளலாக, வஞ்சகப் புகழ்ச்சியாக இவற்றைக் கூற முடியும் என்றாலும் அடிப்படையில் பொதுவான அர்த்தத்தை வைத்துக்கொண்டுதான் நாம் கூடுதல் அர்த்தத்தை ஏற்ற முடியும்). இரண்டு வார்த்தைகளும் பொதுவான அர்த்தம் கொண்டவை. ஆனால் குலஷோவ் பரிசோதனையில் திரையில் காட்டப்படும் முகமும், இளம்பெண்ணின் உருவமும் தனிப்பட்டவை. அது ஒரு குறிப்பிட்ட நபரின் முகம்; குறிப்பிட்ட நபரின் உடல். எனவே அந்த நபருக்கு அந்தப் பெண்ணைப் பார்த்து மகிழ்ச்சி அல்லது இச்சை ஏற்படுகிறது என்றுதான் நாம் கொள்ள முடியும். மரங்களடர்ந்த சாலை என்று எழுதுவது போல திரையில் காட்ட முடியாது. அங்கே குறிப்பிட்ட வகையிலான



மரங்களை காட்டித்தானாகவேண்டும். எனவே வார்த்தைக்கும், திரைப்பிம்பத்திற்கும் உள்ள முக்கிய வேறுபாடு வார்த்தை பொதுவானது; திரைப்பிம்பம் குறிப்பிட்ட, தனிப்பட்ட பொருளை காட்டுவது. ஒரு சரித்திர நாவலில் "ராஜபாட்டையில் குதிரையின்மீது வீரன் ஒருவன் வேகமாக வந்துகொண்டிருந்தான்" என்று சுலபமாக எழுதிவிடலாம். ஆனால் அதைத் திரையில் காட்சிப்படுத்தவேண்டுமென்றால், முதலில் ராஜபாட்டை என்ற சாலை எப்படி இருந்திருக்கும் என யோசிக்கவேண்டும். எப்படிப்பட்ட குதிரை, குதிரையின் நிறம், அந்த வீரன் அணிந்திருக்க வேண்டிய ஆடைகள் எல்லாம் யோசிக்கவேண்டும். காரணம் வார்த்தைகள் பொதுத்தன்மை கொண்டவையாக இருப்பதும், திரை பிம்பங்கள் தனிப்பட்டவையாக இருப்பதும்தான். எந்த மொழியும் பயிலாத ஒரு மனிதனும்கூட திரைப்பிம்பத்தை கண்டுணர்வது சாத்தியம். ஏனெனில் ஒரு வார்த்தை என்பது ஒரு சமூக ஒப்பந்தம் என்பதால்தான் பொருள்தருகிறது. அதாவது "நல்லவர்" என்ற வார்த்தை எதைக்குறிக்கிறது என்பது குறித்து தமிழ் மொழியைப் பயன்படுத்தும் அனைவருக்கும் ஒரு ஒப்பந்தம் இருக்கிறது. அந்த ஒப்பந்தத்தை பள்ளியிலோ, தினசரிப் பயிற்சியிலோ கற்றறிந்தால்தான் வார்த்தையின் அர்த்தம் புரியும். திரைப்பிம்பமோ நேரடியாகவே புலன்களுக்கு பொருள் தருகிறது. திரையில் தோன்றும் மனிதனின் முகத்தை, மனிதனின் முகம் என்றறிய ஒரு ஒப்பந்தமும் தேவையில்லை. எனவேதான் அடிப்படையில் ஒரு திரை பிம்பம் வார்த்தையைப் போன்றதல்ல. அது ஒரு குறிப்பிட்ட, தனிப்பட்ட விஷயத்தை திரையில் காட்டுவதாகும் என்று மேலே கூறியதை வலியுறுத்தவேண்டியுள்ளது. ஒரு மொழியின் வார்த்தை, பொருளுடன் இணைவது சமூக ஒப்பந்தத்தால்; எனவே அந்த அர்த்தம் பொதுத்தன்மை கொண்டது. ஒரு பிம்பம் புலனாவது புலன் அனுபவத்தால்; எனவே அந்த பிம்பம் குறிப்பானது.

திரையில் தோன்றும் மனிதனின் முகத்தை, மனிதனின் முகம் என்றறிய ஒரு ஒப்பந்தமும் தேவையில்லை. எனவேதான் அடிப்படையில் ஒரு திரை பிம்பம் வார்த்தையைப் போன்றதல்ல. அது ஒரு குறிப்பிட்ட, தனிப்பட்ட விஷயத்தை திரையில் காட்டுவதாகும் என்று மேலே கூறியதை வலியுறுத்தவேண்டியுள்ளது. ஒரு மொழியின் வார்த்தை, பொருளுடன் இணைவது சமூக ஒப்பந்தத்தால்; எனவே அந்த அர்த்தம் பொதுத்தன்மை கொண்டது. ஒரு பிம்பம் புலனாவது புலன் அனுபவத்தால்; எனவே அந்த பிம்பம் குறிப்பானது.

ஆனால் அதே சமயம் இரண்டு பிம்பங்களின் இணைவில் அர்த்தம் உருவாகிறது என்பதை நாம் மறுக்க முடியாது. ராஜபாட்டையில் குதிரையில் வரும் வீரனை காட்டிவிட்டு மாளிகை அறையில் இளவரசி பதட்டமாக நடப்பதைக் காட்டினால், அவள் இந்த வீரனுக்காக காத்திருப்பதாக அர்த்தம் உருவாகிவிடும். இதன் காரணமாகவே திரைப்பட கதையாடல் மொழியா, மொழி இல்லையா என்ற குழப்பம் நீண்ட நாட்களாக கோட்பாட்டுத் தளத்தில், தத்துவப் பார்வைகளில் நிலவி வருகிறது. உதாரணமாக கிறிஸ்டியன் மெட்ஸ் என்ற பிரெஞ்சு கோட்பாட்டாளர் இதைக்குறித்து இரண்டு புகழ்பெற்ற நூல்களை எழுபதுகளின் துவக்கத்தில் எழுதியுள்ளார். "அர்த்தங்களை உருவாக்கும் அனைத்துமே மொழிதான்" என்ற அடிப்படையைக்கொண்ட அமைப்பு மையவாதம் அல்லது அமைப்பியல் (Structuralism) மேலோங்கியிருந்த காலம் அது. ஒன்றிலிருந்து பிறிதொன்று வித்தியாசப்படுவது துருவ நட்சத்திரம் போல நிலைதன்மை கொண்ட எதிர்வுகளின் அமைப்பாக மாறி மானுட சிந்தனை, செயல்களை சாத்தியமாக்குவதாக சிந்திப்பது அமைப்பு மைய வாதம் அல்லது அமைப்பியல். இன்னமும் எளிமையாகக் கூறவேண்டுமென்றால் கொஞ்சம் கொச்சையாகச் சொன்னால் மாமரத்தை நாம் மாமரமாக அறிவது அது தென்னை மரமாகவோ, பனை மரமாகவோ இல்லாமல் வேறுபட்டிருப்பதால்தான் என்று சிந்திப்பது அமைப்பு மைய வாதம். அந்த சிந்தனையில் எந்தவொரு வித்தியாசத்தின் நிலைத்த தன்மையுமே மொழிதான். அதன் தாக்கத்தில் இருந்த கிறிஸ்டியன் மெட்ஸ் மிகக் கடுமையான அலசலுக்குப் பிறகு சினிமா வார்த்தைகளற்ற மொழி என்ற வினோதமான முடிவுக்கு வந்தார் (language sans langue; இதை ஆங்கிலத்தில் language without language system என்று மொழிபெயர்ப்பார்கள். நான் இந்த கட்டுரையின் பார்வையில் சுலபமான, மேம்பட்ட புரிதலுக்காக வார்த்தைகளற்ற மொழி என்று சொல்கிறேன்). இப்போது அந்த நூல்கள் பெரும்பாலும் மறக்கப்பட்டுவிட்டன என்றாலும் சினிமாவை மொழி என்று சித்தரிக்கும் பழக்கம் பரவலாக நிலவத்தான் செய்கிறது.

இதுவரை நாம் எளிமையான உதாரணங்களாக இரண்டு எளிமையான பிம்பங்களின் இணைப்பை மட்டும் பரிசீலித்தோம். இந்த பிம்பங்கள் அசையா பிம்பங்கள் அல்ல. அசையும் திரை பிம்பங்கள். திரை பிம்பம் அல்லது அசையும் பிம்பம் என்று ஒவ்வொரு முறையும் எழுதுவது கடினம் என்பதால் இந்தக் கட்டுரையில் பிம்பம் என்ற சொல் அசையும் திரைப்பிம்பத்தை குறிக்கிறது என்பதை நினைவில் கொள்ளவேண்டும். அதாவது shot என்பதை இங்கே நாம் பிம்பம் என்று கொள்கிறோம்; ஒரு ஸ்டில்லில் (still) காணும் ஃபிரேமை (frame) அல்ல. உண்மையில் திரை பிம்பங்கள் ஒவ்வொன்றும் காமிரா கோணம், காமிராவின் அசைவு, படம்பிடிக்கப்படும் பொருளின் அசைவு, காமிரா பொருளை அணுகுவது அல்லது விலகுவது (zooming in, zooming out), ஒளியின் பயன்பாடு, ஒலியின் பயன்பாடு போன்ற

சினிமா என்றால் என்ன என்ற கேள்விக்கு என்னுடைய பதில் இடம்–நிகழ்வின் ஒளி–ஒலி சுவடுகளை, பல விதமாக வெட்டி,ஒட்டி இணைத்து ஒரு கதையாடலை உருவாக்கி திரையில் நிகழ்த்திக்காட்டும் பதிவுக்கலை என்பதுதான்.

பல அம்சங்களால் உருவாகிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட பிம்பம் ஒரு சொல் என்றால் எந்த ஒரு பொருளையும் எண்ணற்ற விதத்தில் படம் பிடிக்க முடியும் என்பதால் ஒரு பொருளை வைத்து எண்ணிலடங்காத சொற்களை, பிம்பங்களை உருவாக்க முடியும் என்றாகிறது. மேலும் ஒரு காட்சி (scene) என்பதில் எத்தனையோ பிம்பங்கள் இடம்பெறலாம். உதாரணமாக ஒரு பெண் ஒரு வீட்டிற்கு வந்து ஓர் அறையினுள் திகிலூட்டும் விஷயங்களைக் கண்டு அலறி ஓட்டமெடுக்கிறாள் என்பது ஒரு காட்சி. இதை 21 பிம்பங்கள் அதாவது ஷாட்களைக் கொண்டு படமாக்க முடியும். அந்த 21 பிம்பங்களும் எவ்வாறு ஒழுங்கமைக்கப்படுகின்றன என்பதில் மொழிபோன்ற ஒரு கட்டமைப்பு, அர்த்தம் உருவாக்கும் தளம், செயல்படுவதாக நம்பப்படுகிறது. ஒரு இயக்குனர் அதை இரண்டே பிம்பங்களில் எடுக்கலாம். இன்னொருவர் நாற்பது பிம்பங்களில் எடுக்கலாம். ஒரு காட்சியை எண்ணற்ற விதமான பிம்பங்களின் சேர்க்கையில் உருவாக்கலாம் என்பதே சினிமாவில் படைப்பூக்கத்திற்கான நல்வாய்ப்பாக அமைகிறது. ஒவ்வொரு விதமாக எடுப்பதும் மொழியை ஒவ்வொரு விதமாக பயன்படுத்துவதற்கு ஒப்பானதாகக் கருதப்படுகிறது. நாம் இந்தக் கட்டுரையில் பின்னர் விரிவாகக் காணப்போகும் ஒரு உதாரணத்தைக் கொடுக்கும் ஸ்டெஃபான் ஷார்ஃப் (Stefan Sharff) இவ்வாறு கூறுகிறார்:

> சினிமா வாக்கிய அமைப்பு (syntax) மொழியின் வாக்கிய அமைப்பைப்போல தன்னளவில் ஒரு படைப்பாக்க ஆற்றல் (a creative force) என்று நோம் சோம்ஸ்கியின் வார்த்தைகளில் கூறலாம். சினிமா வாக்கிய அமைப்பின் விதிகள், எந்த ஒரு விஷயம் காட்டப்பட்டாலும், ஏராளமான திரை சொற்சேர்க்கைகளை (film phrases) உருவாக்கும் சாத்தியத்தை அளிக்கின்றன. திரைக்கதை யாடலுக்கான இலக்கண வரைமுறைகள் பின்பற்றப்படும்வரை எவ்வளவு புதிய திரைச்சொற்சேர்க்கையும் அர்த்தம் தருவதில் பிரச்சினையிருக்காது. சரியான சினிமா வாக்கிய அமைப்பு பின்பற்றப்படும்போது பார்வையாளர் திரைப்பிம்பங்களின் அணிவகுப்பை இயல்பான தர்க்கரீதியான புரிதலுடன் மட்டும் உணர்ந்தறியாமல் சினிமாவுக்கே உரிய பிரத்யேக அனுசரணையுடன் (empathy peculiar to cinema) பார்க்கத் தலைப்படுகிறார். இத்தகைய கலப்பானது சினிமா கட்புலனை உருவாக்குகிறது
>
> அதாவது உணர்வுகளும், புரிதலும் கலந்த ஒரு கலவை, பார்வையாளரின் சினிமா "மொழி" கட்டமைப்பினை எதிர்கொள்ளும் ஆற்றலை தியானம் போன்றும் உன்னதமாகவும் வழிப்படுத்துகிறது.

என்னுடைய பார்வையில் ஸ்டெபான் ஷார்ஃப்

திரைக்கதையாடலை வடிவமைப்பதன் முக்கியத்துவம் குறித்து கூறுவது புரிகிறது, ஏற்புடையாதாக இருக்கிறது. ஆனால் அவர் சொற்சேர்க்கை (phrase), வாக்கிய அமைப்பு (syntax), சினிமா "மொழி" கட்டமைப்பு (structured cinema "language") என்று கதையாடல் வடிவமைப்பை மொழியாகவே உருவகித்துப்பேசுவது தேவையற்றது, குழப்பம் ஏற்படுத்துவது என்றுதான் நினைக்கிறேன். நான் உருவாக்கி அறிமுகப்படுத்தி வரும் சினிமா கோட்பாட்டில் திரைப்படக் கதையாடலை மொழியாகப் பார்க்கத் தேவையில்லை. மெட்ஸ் சினிமா வார்த்தைகளற்ற மொழி என்று கூறியதற்கு மாற்றாக **நான் சினிமா மொழியற்ற எழுத்து என்று கருதுகிறேன்.** சினிமாவை எழுத்து என்று கூறுவது ஒலி வடிவமானதை வரிவடிவமாக தரும் மொழி சார்ந்த எழுத்து என்ற அர்த்தத்தில் அல்ல. அது பிரசன்னம், இன்மை இரண்டையும் சுவடாக, தடயமாக இருந்து இணைக்கின்றது என்ற தெரிதாவின் சிந்தனை சார்ந்த அர்த்தத்தில்தான் அதை எழுத்து என்று கூறுகிறேன். **சினிமா என்றால் என்ன என்ற கேள்விக்கு என்னுடைய பதில் இடம்-நிகழ்வின் ஒளி-ஒலி சுவடுகளை, பல விதமாக வெட்டி,ஒட்டி இணைத்து ஒரு கதையாடலை உருவாக்கி திரையில் நிகழ்த்திக்காட்டும் பதிவுக்கலை என்பதுதான்.** திரைப்பிம்பங்களின் தொகுப்பிலிருந்து நாம் கதையைப் புரிந்துகொள்வது நம் புலன் முன்னனுபவங்களின் பலத்தினாலும், பிம்பங்களிலிருந்து நாம் கட்புல அறிவின்மூலம் நிகழ்வுப்புலத்தை வடித்தெடுத்துக் கொள்வதாலும்தான். இதற்கு மொழி என்ற சமூக ஒப்பந்தம் சார்ந்த அறிவு போன்ற ஒன்று தேவையற்றது. சினிமாவின் ஒலித்தடத்தில் இடம்பெறும் வசனத்தை அல்லது பிம்பங்களில் இடம்பெறும் ஒலியின் வரிவடிவ எழுத்தை (phonetic script), மொழியை புரிந்துகொள்ளத்தான் மொழி அறிவு வேண்டுமே தவிர திரைப்பிம்பங்களின் தொகுப்பை புரிந்துகொள்ள அது தேவையில்லை. இது குறித்து விரிவாக என்னுடைய தமிழ் சினிமா குறித்த நூலில் எழுதி வருகிறேன். விரிவஞ்சி என்னுடைய பார்வையை விளக்குவதை இங்கே இத்துடன் நிறுத்திக் கொள்கிறேன்.

இந்தக் கட்டுரையைப் பொறுத்தவரை சினிமாவின் பிம்ப வரிசைத் தொகுப்பு மொழி போன்று இயங்குவதாக பரவலாகக் கருதப்படுகிறது என்பதுதான் முக்கியம். இதையொட்டி பிரதேசம் சார்ந்த சினிமாவின் அடையாளம் உருவாகிறதா என்ற பிரச்சினைக்கு நாம் அடுத்து செல்லவேண்டும்.

மொழி, தேசம், சினிமா

திரைப்பிம்பங்களின் தொகுப்பை புலன்களின் துணைகொண்டு புரிந்துகொண்டு ரசிக்கலாம் என்று நினைப்பவர்கள் பெரும்பாலும் திரைக்கதையாடல் தேச எல்லைகளுக்கு உட்பட்டதல்ல என்று கருதுபவர்கள். இதில் என்ன வேடிக்கை என்றால் இவர்களும் "மொழி" என்ற உருவகப் பேச்சை கைவிடாதவர்கள்; அதனால் இவர்கள் சினிமா பிரபஞ்ச விகாசமான மொழி (universal language) என்று வலியுறுத்தும் பழக்கமுள்ளவர்கள். திரைக்கதையாடல் வடிவங்களை கூர்ந்து நோக்குபவர்கள் ஒவ்வொரு சினிமா தயாரிப்பு மையத்திலும் சில பிரத்யேகமான கதையாடல் வடிவங்கள் உருவாவதை சுட்டிக்காட்ட விரும்புவார்கள். சினிமாவை புரிந்துகொள்வது என்பது அதை ரசிப்பது என்பதை உள்ளடக்கியது என்று நாம் எடுத்துக் கொள்வோமானால் ஒரு சில கதையாடல் வடிவங்களை ரசிப்பதற்கு பயிற்சியும், சினிமாவை கூர்ந்து நோக்கும் அனுபவமும் தேவைப்படுகின்றன. இதற்காகத்தான் திரைப்பட ரசனை வகுப்புகள் நடத்தப்படுகின்றன (Film Appreciation Courses). இந்த வகுப்புகள் மொழியைப் பயிற்றுவிக்கும் வகுப்புகள் இல்லை. கலானுபவத்தை மேம்படுத்தும் வகுப்புகள். இந்த வகுப்புகள் எதற்கும் போகாமலே கூட ஒருவர் தன் நுண் உணர்வுகளின்மூலம் எந்தக் கதையாடல் வடிவத்தையும், பிம்பங்களின் இணைப்பையும் ரசிக்கும் ஆற்றலைப் பெற முடியும்.

மற்றொருபுறம் வெகுஜன சினிமாவை பொறுத்தவரை உள்ளூர்க் கலாசாரம் என்பது சினிமாவின் வடிவ உள்ளடக்கத்தை (content of form) தீர்மானிப்பதை கவனிப்பவர்கள் பிரபஞ்ச விகாச மொழிக்கொள்கையை எதிர்ப்பார்கள். நாம் ஓரளவு வெகுஜன ரீதியாக ஹாலிவுட் படங்களை ரசிக்கிறோம். உதாரணமாக Kramer vs Kramer (1979) படத்தை திருச்சி பிளாசா தியேட்டரில் பார்த்தேன். இரண்டு வாரங்கள் ஓடியதாக நினைவு. அமெரிக்கர்கள் ஒருநாளும் தமிழ் சினிமாவை ரசிக்க மாட்டார்கள். கிட்டத்தட்ட ஹாலிவுட் படம் போலவே தமிழில் கதாபாத்திரங்கள் பேசும் படத்தை எடுத்தால்தான் அவர்கள் அதை ரசிப்பது சாத்தியம். அதேபோல இந்திய/ஹிந்தி படங்களை எகிப்து, நைஜீரியா போன்ற நாடுகளில் வெகுஜன அளவில் ரசிக்கிறார்கள். அந்த ஊர் படங்களை நாம் இங்கு பார்ப்பதில்லை (திரைப்படச்சங்கங்களில் பார்க்கப்படலாம்). அரேபிய நாடுகள் அனைத்தும் ராஜ்கபூர் மீதும், நர்கீஸ் மீதும் கடும் பிரேமை கொண்டிருந்ததை திரை விமர்சகர் இக்பால் மசூத் தன்னுடைய நினைவுக்குறிப்புகளில் குறிப்பிடுகிறார். நான் நைஜீரியாவில் ரோஜா திரைப்படத்தை பார்த்து ரசித்தவருடன் பேசியிருக்கிறேன். ஆனால் தமிழர்களால் அந்த ஊர் வெகுஜன திரைப்படங்களை ரசிக்க முடியும் என்று எனக்குத் தோன்றவில்லை. நான் பார்த்த ஒரு எகிப்திய வெகுஜன சினிமா எனக்கு சிரிப்பை வரவழைத்தது. நகைச்சுவை காட்சிகளில் அல்ல; காதல் காட்சியில். அதன் காரணம் அந்த எகிப்திய சினிமா எடுக்கப்பட்ட கலாசார சூழல் எனக்குப் பிடிபடவில்லை என்பதுதான் என்று நினைக்கிறேன். அதேபோல இந்தியப் படங்களில் முத்தமிடும் காட்சியை பார்க்கும் மேல்நாட்டவர்கள் வாய்விட்டு சிரிப்பதை பலரும் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

இந்த நிலையில் ஒரு மிக முக்கியமான பிரச்சினை உருவாகிறது. தேசங்கள் என்றால் என்ன என்ற முடிவற்ற பிரம்மாண்டமான வரலாற்றுக் கேள்வி உலகை இன்றும் உலுக்கி வருகிறது. தங்களை ஒரு தேசமாக நம்பும் மக்கள் திரள் தாங்கள் தற்போது இணைக்கப்பட்டுள்ள தேசிய அரசிலிருந்து விடுதலை கோரி மிகக் கடுமையான போராட்டங்களை நடத்தி வருகின்றனர். ஏற்கனவே உருவான தேசங்களோ அவர்கள் வருமானத்தின்

அமெரிக்கர்கள் ஒருநாளும் தமிழ் சினிமாவை ரசிக்க மாட்டார்கள். கிட்டத்தட்ட ஹாலிவுட் படம் போலவே தமிழில் கதாபாத்திரங்கள் பேசும் படத்தை எடுத்தால்தான் அவர்கள் அதை ரசிப்பது சாத்தியம்.

கலாசாரமான பகுதியை துவக்கி ஏற்படுத்தவை

காப்பதற்கான ஆயுதங்களையும், ராணுவத்தையும் பேணுவதற்கு செலவழிக்கின்றன. பெரும்பாலான சமயங்களில் இந்த தேசிய அடையாளம் மொழியுடன் தொடர்புடையதாக இருக்கிறது. மொழி என்பது ஒரு சமூக ஒப்பந்தம் என்ற கருத்தை நான் ஏற்கனவே வலியுறுத்தியிருந்தேன். ஒரு தேசம் என்பதும், தேசிய அரசு என்பதும் அரசியல்ரீதியான சமூக ஒப்பந்தங்கள்தான். எனவே இயல்பிலேயே மொழி தேச, தேசிய அரசு உருவாக்கத்தின் அடிப்படையாக விளங்குவதில் வியப்பதற்கு எதுவுமில்லை. அதே சமயம் பல மொழி பேசும் தேசங்களும், ஒரே மொழியைப் பேசும் பல தேசங்களும் உலகில் இருக்கின்றன. அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, ஆஸ்திரேலியா, நியூசிலாந்து போன்ற பல நாடுகள் ஆங்கிலம் பேசுபவை. இலத்தீன் அமெரிக்கா என்று அறியப்படும் தென்அமெரிக்க நாடுகள் பலவும் ஸ்பானிய மொழி பேசுபவை. வங்காள மொழி பேசும் பங்களா தேஷ் இந்தியாவின் பகுதியான மேற்கு வங்கத்திலிருந்து பிரிந்து தனி நாடாக விளங்குகிறது. தமிழ் மொழி பேசும் இலங்கைத் தமிழினம், சிங்களப் பெரும்பான்மை கொண்ட இலங்கை அரசிலிருந்து விடுதலை கோரி ராணுவப் போராட்டம் நடத்தி மகத்தான சோகத்தை சந்தித்துள்ளது. ஏதோவொரு வகையில் தேசமென்பதே சோகம்தான் என்று கலைஞர்கள் சிந்தனையாளர்கள் பலரும் வாதிட்டுள்ளனர். நிற்க.

இப்படிப்பட்ட சூழலில் சினிமா என்பது தேசத்துடன் இணைத்துப் பேசப்படுகிறது. சர்வதேச திரைப்பட விழாக்கள் நடக்கின்றன. அங்கே ஜப்பானிய சினிமா, கொரிய சினிமா, பிரெஞ்சு சினிமா, ஜெர்மன் சினிமா என்று தேச வாரியாக திரைப்படங்கள் காண்பிக்கப் படுகின்றன. தமிழ் சினிமா இந்திய சினிமா என்ற அடையாளத்துடன் காட்டப்படும்.

இப்படிப்பட்ட சூழலில் சினிமா என்பது தேசத்துடன் இணைத்துப் பேசப்படுகிறது. சர்வதேச திரைப்பட விழாக்கள் நடக்கின்றன. அங்கே ஜப்பானிய சினிமா, கொரிய சினிமா, பிரெஞ்சு சினிமா, ஜெர்மன் சினிமா என்று தேச வாரியாக திரைப்படங்கள் காண்பிக்கப் படுகின்றன. தமிழ் சினிமா இந்திய சினிமா என்ற அடையாளத்துடன் காட்டப்படும். இந்தியாவிற்குள் இந்தி சினிமா, கன்னட சினிமா, மலையாள சினிமா, தமிழ் சினிமா எல்லாம் வேறுபட்ட அடையாளங்கள். இங்கே எழும் முக்கியமான கேள்வி ஒரு தேசத்தின், பிரதேசத்தின் மொழி வேறுபட்டிருப்பது போல ஒரு தேச, பிரதேச சினிமாவிற்கும் பிரத்யேகமான திரைக்கதையாடல் வடிவம் இருக்கிறதா என்பதுதான். நடைமுறையில் தேச, பிரதேச அடையாளங்கள் படம் எங்கே தயாராகிறது என்பதைப் பொறுத்து வழங்கப் படுகிறதே தவிர கதையாடல் வடிவங்களைப் பொறுத்து அல்ல.

உதாரணமாக தமிழ்நாட்டில் ஆங்கில மொழியில் ஆங்கிலேயக் கதாபாத்திரங்கள் பேசும் ஒரு படத்தை தயாரித்தோம் என வைத்துக்கொள்ளுங்கள். அப்போது அது இங்கிலாந்து நாட்டின் படமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுமா? அது ஒரு தமிழ்/இந்திய ஆங்கிலப் படமாகத்தான் ஏற்றுக்கொள்ளப்படும். கனடா வாழ் தமிழர்கள் அங்குள்ள தமிழர்களின் வாழ்க்கையை தமிழில் வசனங்களுடன் தயாரித்தார்கள் என்றால் அந்தப் படம் "தமிழ்ப் படம்" ஆகிவிடாது. கனடிய தமிழ்ப் படமாகத்தான் இருக்கும். இந்த அடையாளங்களைத் தீர்மானிப்பது எங்கே தயாரிக்கப்படுகிறது

என்று புவியியல் தகவல்தானா? அந்தப்படத்தின் இயக்குனரின் தேச அடையாளமா? எந்த நாட்டுப் பணம் என்னும் முதலீட்டுப் பிரச்சனையா? அல்லது அந்த படங்களின் கதையாடல் வடிவங்களுக்கும் இதில் பங்கிருக்கிறதா? இந்தக் கேள்வி மிகவும் சிக்கலானது. இதுவரை இதற்கான பதிலை திட்டவட்டமாகக் கூறுமளவு திரைப்படக் கோட்பாடு வளர்ச்சியடைவில்லை.

இந்தியாவின் தலைசிறந்த இயக்குனர் சத்யஜித் ரே அவர் இளமைக்காலத்தில் (1930-40களில்) ஒரு ஹாலிவுட் படத்தைப் பார்த்தால்அது எந்த ஸ்டூடியோவில் எடுக்கப்பட்டது என்று அடையாளப்படுத்திவிடும் ஆற்றலுடன் இருந்ததாகக் கூறியுள்ளார். இதன் பொருள் ஹாலிவுட் ஸ்டுடியோக்கள் ஒவ்வொன்றும் தனக்கென பிரத்யேகமான கதையாடல் அம்சங்களைக் கொண்டிருந்தன என்பதாகும். அப்படியென்றால் ஒவ்வொரு ஸ்டுடியோவும் ஒவ்வொரு திரைப்பட மொழியை உருவாக்கியதாக எண்ணமுடியுமா? சத்யஜித் ரே மற்றொரு இடத்தில் இந்திய சினிமா ஹாலிவுட் திரைப்பட மொழியைத்தான் மோசமாகவேனும் பின்பற்றுகிறது என்றும், இந்தியாவிற்கென்று ஒரு தனிப்பட்ட திரைப்பட மொழி உருவானால் அது கோயில்களின் கட்டடக் கலையை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கலாம் என்றும் கூறியுள்ளார். அவரைப்போன்ற பலர் உலக திரைப்படமொழி ஒன்றுதான்; அந்த மொழியை வடிவமைத்தது ஹாலிவுட் என்று நம்புபவர்கள். திரைக் கோட்பாட்டாளர் டேவிட் போர்ட்வெல் இந்தக் கருத்தை கோட்பாடாக முன்வைத்தவர். எல்லா சோஹாட், ராபர்ட் ஸ்டாம் போன்ற கோட்பாட்டாளர்கள் இந்த ஹாலிவுட் மையவாதத்தை கடுமையாக எதிர்க்கக் கூடியவர்கள். தமிழில் வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி ஹாலிவுட் மையவாதத்தையும், சினிமா உலகப்பொதுமொழி என்ற கருத்தையும் மறுத்து சிந்தனைகளை வெளிப்படுத்தியுள்ளார். இந்தக் கட்டுரையின் எல்லைக்குள் இதைவிட அதிகமாக இந்தப் பிரச்சினைகளை விவாதிக்க முடியாது. ஏதோவொரு விதத்தில் தேசிய/பிரதேச சுயத்துடன் திரைப்பட பிம்பச்சேர்க்கை முறைகள், கதையாடல் வடிவங்கள் தொடர்பு கொள்வதாக கருதப்படுகிறது என்ற கருதுகோளுடன் நாம் மேலே செல்வோம்.

சுயத்தன்மையும், பிரதிசெய்தலும்

பொதுவாக ஒரு திரைப்படத்தின் கதை திரைக்கதையாடல் அம்சங்களுடன் சேர்த்து வேறு ஒரு மொழியில் திரைப்படமாக எடுக்கப்பட்டால் அதை மறுதிரையாக்கம் (remake) என்று சொல்வார்கள். கதையிலிருந்தும் கதையாடலிலிருந்தும் ஒரு சில அம்சங்கள் மட்டும் எடுத்துக் கையாளப்பட்டால் அதை தழுவல் (adaptation) என்று கூறுவோம். மூலக்கதையினை மீண்டும் படமாக எடுத்தால் அதை புதிய திரைவடிவம் (new version) என்று சொல்லலாம். சந்திரமுகி திரைப்படம் மணிசித்ரதாழு என்ற மலையாளப்படத்தின் remake ஆ, மணிசித்ரதாழ் படத்தைத் தழுவி கன்னடத்தில் எடுக்கப்பட்ட

ஆப்தமித்ராவின் ரீமேக்கா, அல்லது மூன்று படங்களும் மணிசித்ரதாழ் என்ற மலையாள நாவலின் மூன்று திரைவடிவங்களா என்பதையெல்லாம் யாரும் பொறுமையாக விவாதிப்பதில்லை. இவ்வாறு வேறுபடுத்தி விவாதிப்பதற்கு திரைக்கதையாடல் அம்சங்கள், பிம்ப இணைப்புகளின் தர்க்கங்கள் ஆகியவற்றை அலசி ஆராயவேண்டும். அவ்வாறு செய்வது மூன்று மாநிலங்களின் வெகுஜன கலாசார வரலாற்றைப் பற்றிய பல புதிய பார்வைகளை நமக்கு அளிப்பதாக அமைய முடியும். ஆனால் இதுபோன்ற கலாசார ஆய்வுகளுக்காகப் போடவேண்டிய உழைப்பு அதிகமாகவும், ஆய்வு முறைகள்/சட்டகங்கள் போன்றவை குறித்த தெளிவின்மை கணிசமாகவும், பலன் குறித்த நம்பிக்கை குறைவாகவும் இருப்பதால் யாரும் இப்படிப்பட்ட ஆய்வுகளில் அதிகம் இறங்குவதில்லை. எதிர்வரும் காலத்தில் ஆய்வு மாணவர்கள் இதுபோன்ற ஆய்வுகளைச் செய்ய முன்வரலாம்.

இப்படி கதைகளும், திரைக்கதையாடல் அம்சங்களும் பிற மொழிப்படங்களிலிருந்து எடுத்துக் கொள்ளப்படுவதை பிரதிசெய்தல் அல்லது காப்பியடித்தல் என்று கூறுப்படுகிறது. மறுதிரையாக்கம், தழுவல், புதிய திரைவடிவம் போன்றவற்றைப் படைப்பூக்கத்துடன் செய்ய முடியும் என்பதை ஏற்றுக்கொள்ளாத ஒரு மனநிலை நிலவுகிறது. பல சமயங்களில் மூலங்கள் குறிப்பிடப்படாத போது இவற்றை காப்பி என்றே தமிழில் குறிப்பிடுகின்றனர். ஆடுகளம் திரைப்படத்தில் அப்படத்திற்கு தூண்டுதலாக அமைந்த வெளிநாட்டுப் படங்களின் பட்டியலையே வெற்றிமாறன் இறுதியில் திரையில் கொடுத்தார்.

சினிமா மொழி குறித்த சிக்கலைப் பரிசீலிக்கும்போது நிலமை இன்னம் தீவிரமடைகிறது. ஒரு திரைபிம்பம் (shot) வேறு படத்தில் பயன்பட்டதை தன்னுடைய படத்தில் ஒருவர் பயன்படுத்தலாமா என்ற கேள்வி எழுகிறது. ஒருவிதத்தில் அவ்விதம் செய்யாமல் படம் எடுப்பது சாத்தியமே இல்லை. பிறர் உபயோகிக்கும் வார்த்தைகள், சொற்சேர்க்கைகளை நாம் உபயோகிக்கக் கூடாது, பிறர் உபயோகப்படுத்தும் வண்ணங்களை, வண்ணச் சேர்க்கைகளை நாம் உபயோகிக்கக் கூடாது என்றெல்லாம் பார்ப்பதில்லை. அது தவிர பிம்பங்களின் சேர்க்கைவடிவங்கள் என்பவற்றைத் தொகுத்து அகராதி தயாரிப்பது சாத்தியமானதல்ல. ஆகையால் நாம் உருவாக்கும் திரைப்பிம்பம், அவற்றின் சேர்க்கை ஆகியவற்றை ஏதோ ஒரு இயக்குனர் எங்கோ பயன்படுத்தியிருக்க எல்லா வாய்ப்புகளும் இருக்கிறது.

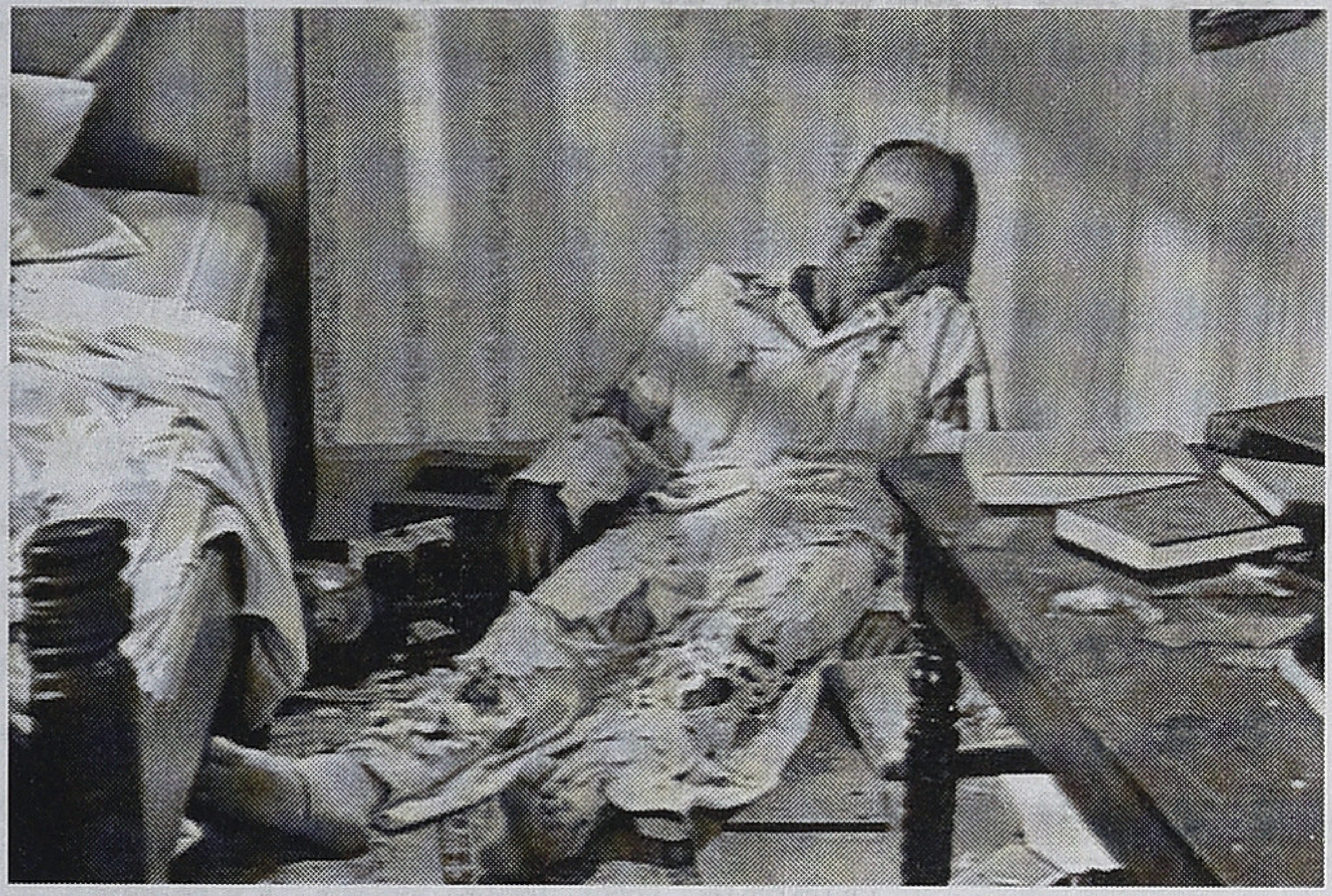
திரைப்படங்கள் உலக அளவில் சுற்றுக்கு வருவதால் ஒரு சில பிம்பங்கள் அவற்றின் சேர்க்கைகள் ஆகியவை பிற மொழிப் படங்களில் ஊடுருவுவது தவிர்க்க முடியாததாகவே இருக்கிறது. குறிப்பாக ஹாலிவுட் திரை பிம்பங்கள், பிம்பச் சேர்க்கைகள் தமிழ் சினிமாவில் அதிகம் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன என்று தயங்காமல் கூறமுடியும். அதே சமயம் தமிழ் சினிமா தனக்கான கதையாடல் வடிவங்களை கொண்டுள்ளதாகவும் இருக்கிறது. இந்த இடத்தில்தான் கலாசாரத் தனித்தன்மை என்பது என்ன என்பதை வரையறை செய்வது கடினமாகிறது. சில திரைப்பிம்பங்கள் வேறு சில புகழ்பெற்ற படங்களை நினைவூட்டுவது தவிர்க்க முடியாமலிருக்கிறது. உதாரணமாக கமலஹாசனின் குணா (1991) படத்தில் துவக்கத்தில் அவர் மனநல மருத்துவரிடம் போகும்போது வரும் வரும் என்று சொல்லியபடி சுற்றி சுற்றி நடப்பார். அப்போது காமிராவும் அவரை வட்டப்பாதையில் சுற்றி வரும். இந்தக் காட்சியமைப்பு மிக்லோஸ் ஜான்க்சோவின் (Miklo's Jancso'-வின்) Jesus Christ Horoscope (1989) படத்தில் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்படும் காட்சியமைப்பை எனக்கு நினைவுபடுத்தியது. குணா படம் எடுக்கப்படும் சமயத்தில்தான் 1991 சென்னை சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் அந்த ஹங்கேரிய படத்தைப் பார்த்தேன். அந்தப் படத்தின் பாதிப்பினால் குணா படத்தில் அந்த திரைப்பிம்பம் அமைந்திருக்கலாம். அப்படியில்லாமலும் இருக்கலாம். ஆனால் அப்படி ஒரு பிம்பம் எடுத்தாளப்படுவதால் குணா திரைப்படத்தின் சுயத்தன்மை கெட்டுவிடுமா என்பதுதான் முக்கியமான கேள்வி. அந்தக் காட்சியின் பொருத்தப்பாடும், அது திரைக்கதையாடலை சிறக்கச்செய்யும் முறையும்தான் அதற்கு பதிலாக அமையும் என்று நினைக்கிறேன். இந்தக் கட்டுரையில் என் பார்வைக்கு வந்த மற்றொரு சுவாரசியமான உதாரணத்தை விரிவாக விவாதிக்க விரும்புகிறேன்.

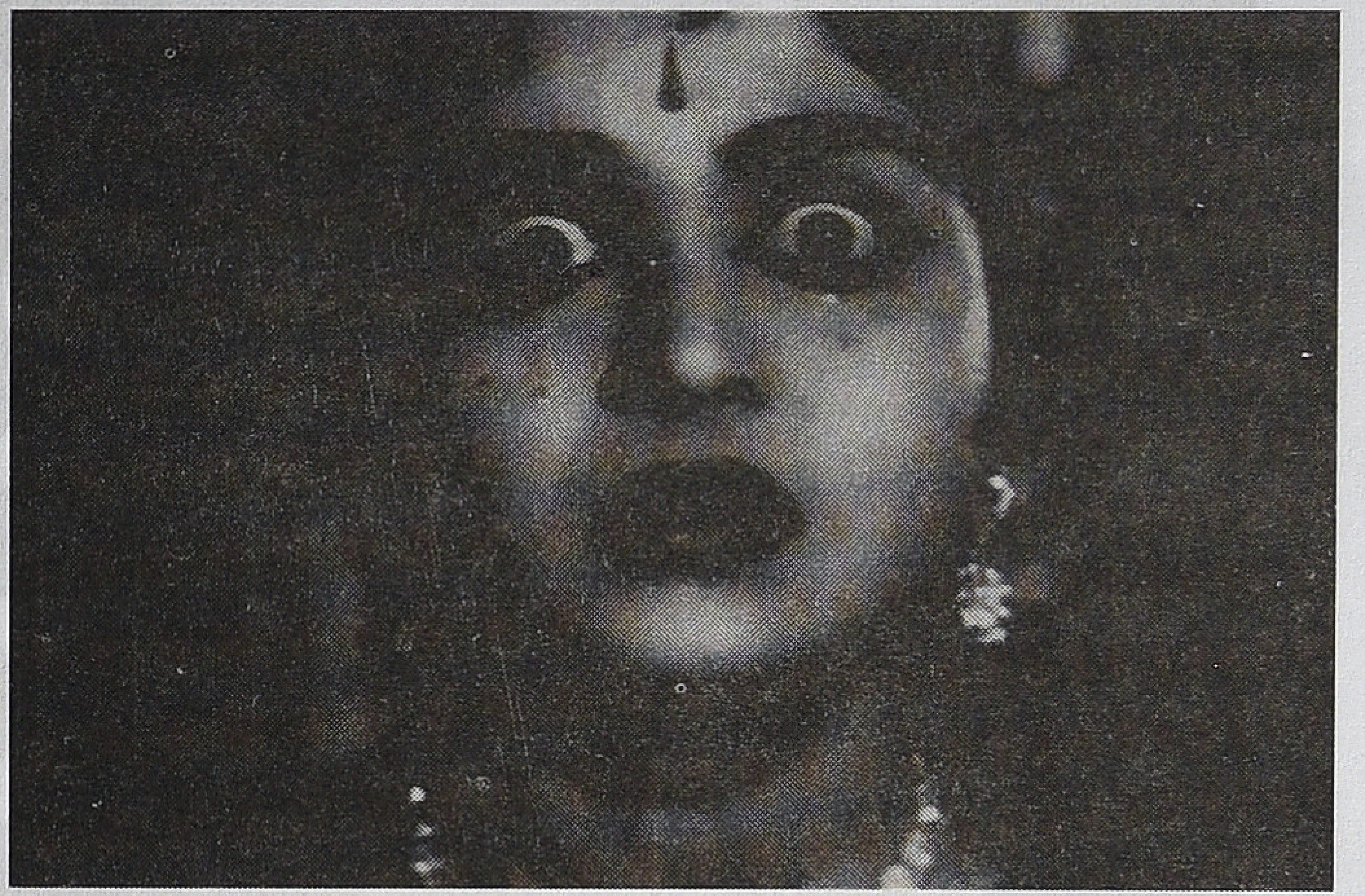
அதிர்ச்சியை காட்சிப்படுத்துதல்: ஹிட்ச்காக்கின் The Birds (1963) திரைப்படமும், எம்.ஏ.திருமுகத்தின் தர்மம் தலைகாக்கும் (1963) திரைப்படமும்

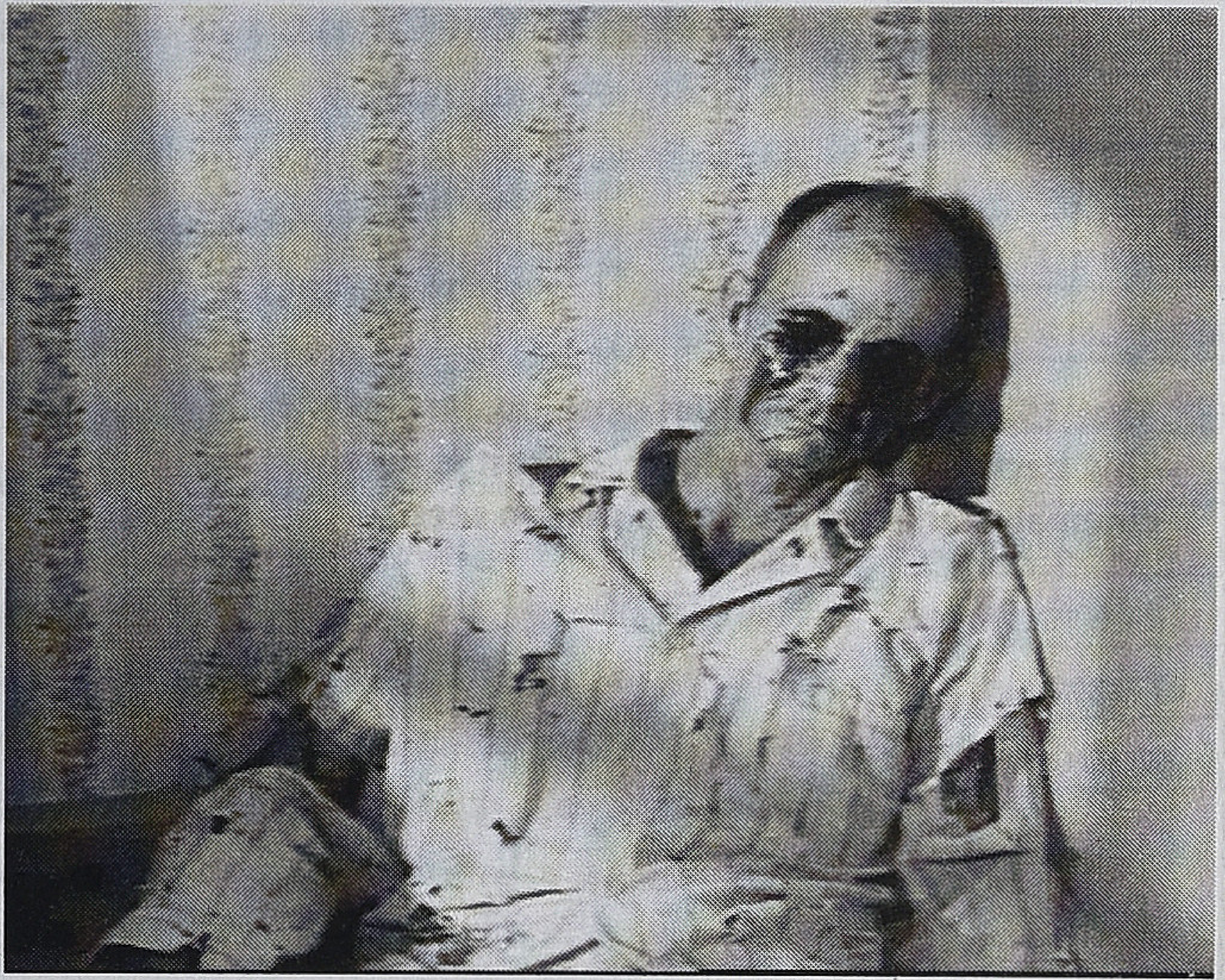
திரைப்பிம்பங்களைக் கோர்ப்பதில் அசாதாரணமான கலைத்திறன்மிக்கவர் ஆல்பிரட் ஹிட்ச்காக். பார்வையாளர்களின் உணர்வுகளை கூர்மைப்படுத்துவதில், அவர்களை பரபரப்பிலும், திகிலுணர்ச்சியுலும் ஆழ்த்துவதில் அபாரமான ஆற்றலுடன் பிம்பங்களைக் கோர்ப்பதில் தன்னிகரற்றவர். நாம் இந்தக் கட்டுரையின் துவக்கத்தில் பார்த்த ஸ்டெஃபான் ஷார்ஃப் என்ற கோட்பாட்டாளர் ஹிட்சாக்கின் The Birds (1963) திரைப்படத்திலிருந்து ஒரு முக்கியமான பிம்பக் கோர்ப்பினை அவருடைய நூலில் விவாதித்துள்ளார். ஹிட்ச்காக்கின் இந்தத் திரைப்படம் ஒரு சிற்றூரில் பறவையினம் திடீரென்று மனிதர்கள் மீது வன்மம் கொண்டு அவர்கள் மீது தாக்குதல் நடத்துவதைக் குறித்தது. படத்தில் பறவைகளின் இந்த வன்முறைப் போக்கு மெல்ல சிறு,சிறு சம்பவங்களில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு இறுதியில் பெரும் எண்ணிக்கையில் வந்து குடியிருப்புகளை பறவைகள் துவம்சம் செய்யும் காட்சிகள் இடம்பெறும். படம் முழுவதும் திகிலூட்டும் காட்சியமைப்புகள் இறுதியில் பறவைகளைக் கண்டாலே நாம் அச்சம் கொள்ளும் அளவு நம்மை பாதித்துவிடும். அந்தப் படத்தில் கதாநாயகனின் அம்மா, லிடியா, தன் வீட்டின் அருகாமையிலுள்ள டேன் என்பவரைப் பார்க்க பிக்அப் வேன் ஒன்றில் செல்கிறார். பெரிய திறந்த

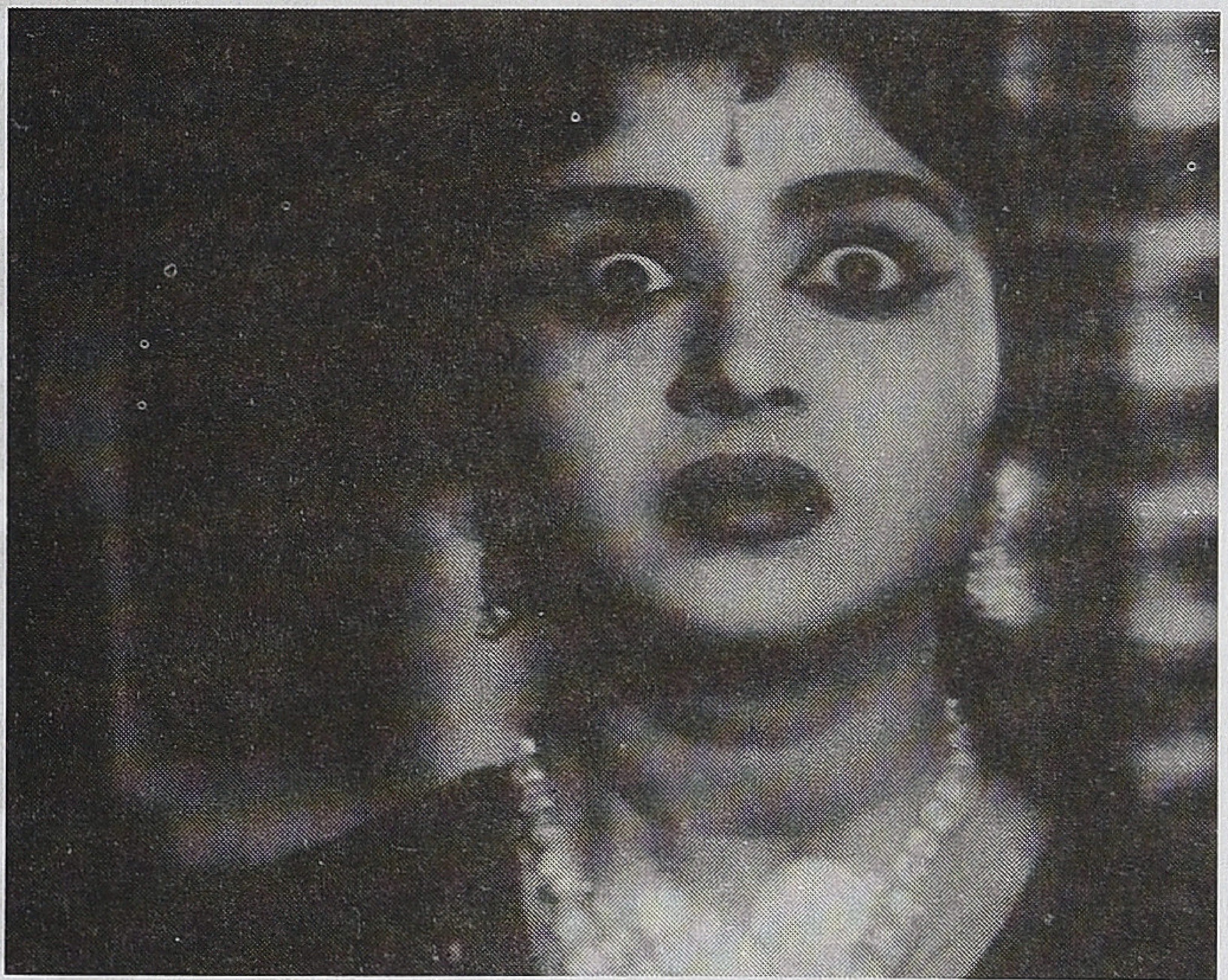
திரைப்பிம்பங்களைக் கோர்ப்பதில் அசாதாரணமான கலைத்திறன்மிக்கவர் ஆல்பிரட் ஹிட்ச்காக். பார்வையாளர்களின் உணர்வுகளை கூர்மைப்படுத்துவதில், அவர்களை பரபரப்பிலும், திகிலுணர்ச்சியலும் ஆழ்த்துவதில் அபாரமான ஆற்றலுடன் பிம்பங்களைக் கோர்ப்பதில் தன்னிகரற்றவர்.

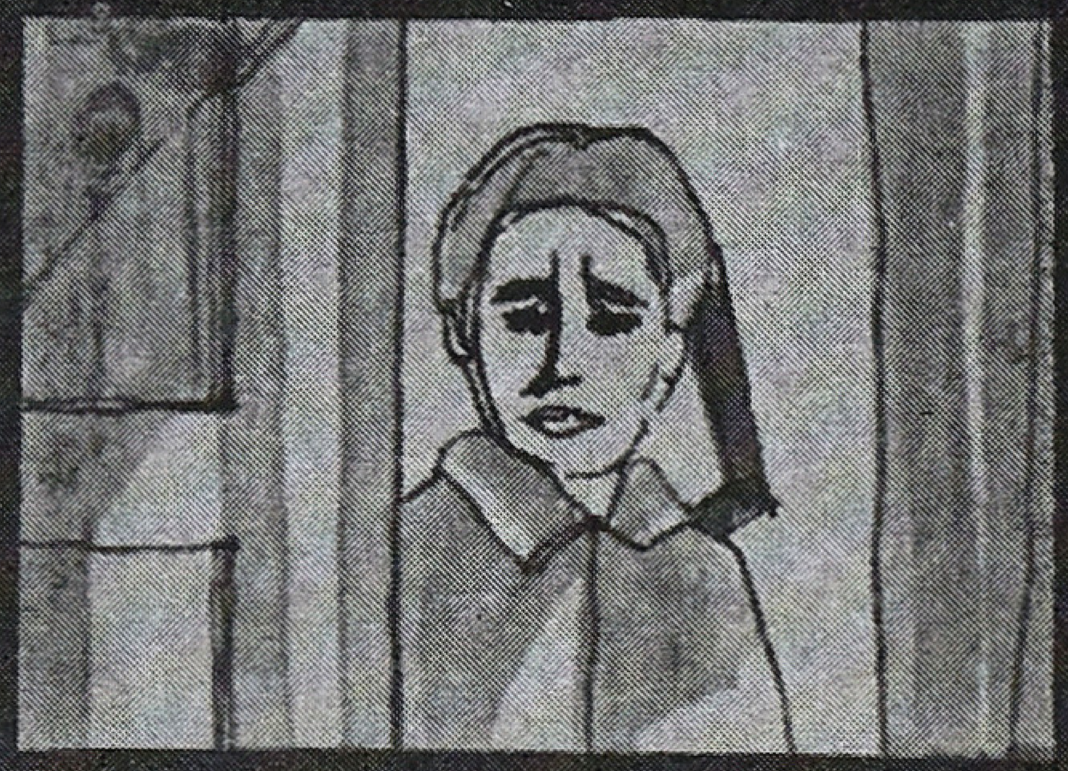
வெளியின் நடுவேயுள்ள பண்ணை வீடு அது. அங்கே வெளியே இருக்கும் பண்ணையாளுக்கே தெரியாத வண்ணம் பறவைகள் வீட்டினுள் புகுந்து டேனைக் கொன்றுவிட்டு சென்றுவிட்டிருக்கின்றன. அதை அறியாமல் லிடியா அந்த வீட்டிற்குச் சென்று வீட்டினுள் நுழைகிறார். கோப்பைகள் போன்றவை சிதறிக்கிடப்பதை பார்க்கிறார். படுக்கையறைக்குச் செல்பவர் அங்கே ஜன்னல் ஒன்றில் ஒரு பறவை சிக்கி இறந்து கிடப்பதை முதலில் பார்க்கிறார். பின்னர் படுக்கையின் அருகே டேனின் கால்களைப் பார்க்கிறார். உள்ளே நுழைந்து பார்த்தால் பலத்த காயங்களுடன் டேன் இறந்து கிடக்கிறார். பெரும் அதிர்ச்சியடையும் அவர் வெளியே ஓடிச் சென்று பிக் அப் வேனில் ஏறி கடும் வேகத்தில் செல்கிறார். அந்த வண்டி வீட்டை நோக்கி செல்வதிலிருந்து மீண்டும் கடும் வேகத்தில் கிளம்பிச் செல்வது வரையிலான காட்சி 21 பிம்பங்களால் ஆனது. காட்சியின் நீளம் 21 பிம்பங்களுக்கும் சேர்த்து மொத்தம் இரண்டரை நிமிடங்கள். ஷார்ஃப் கலைத்திறனுடன் அமைக்கப்படும் "திரைப்பட வாக்கிய அமைப்பிற்கு" இந்த 21 பிம்பங்களாலான இரண்டரை நிமிடக் காட்சியை





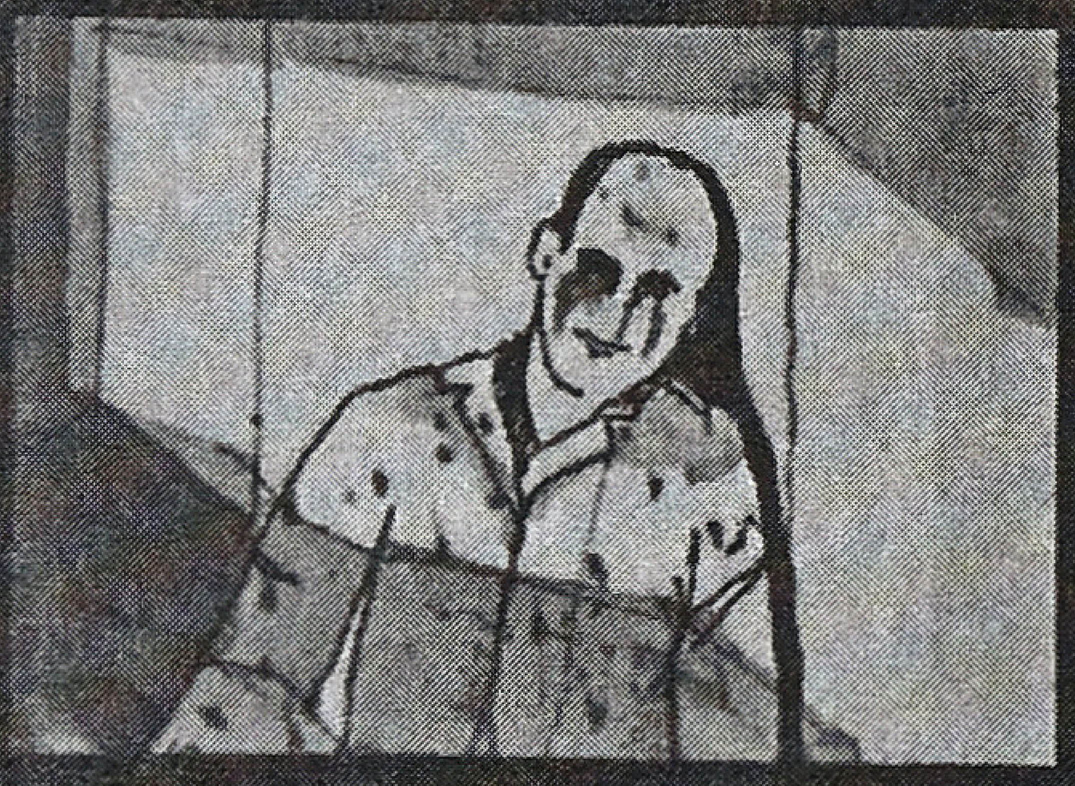






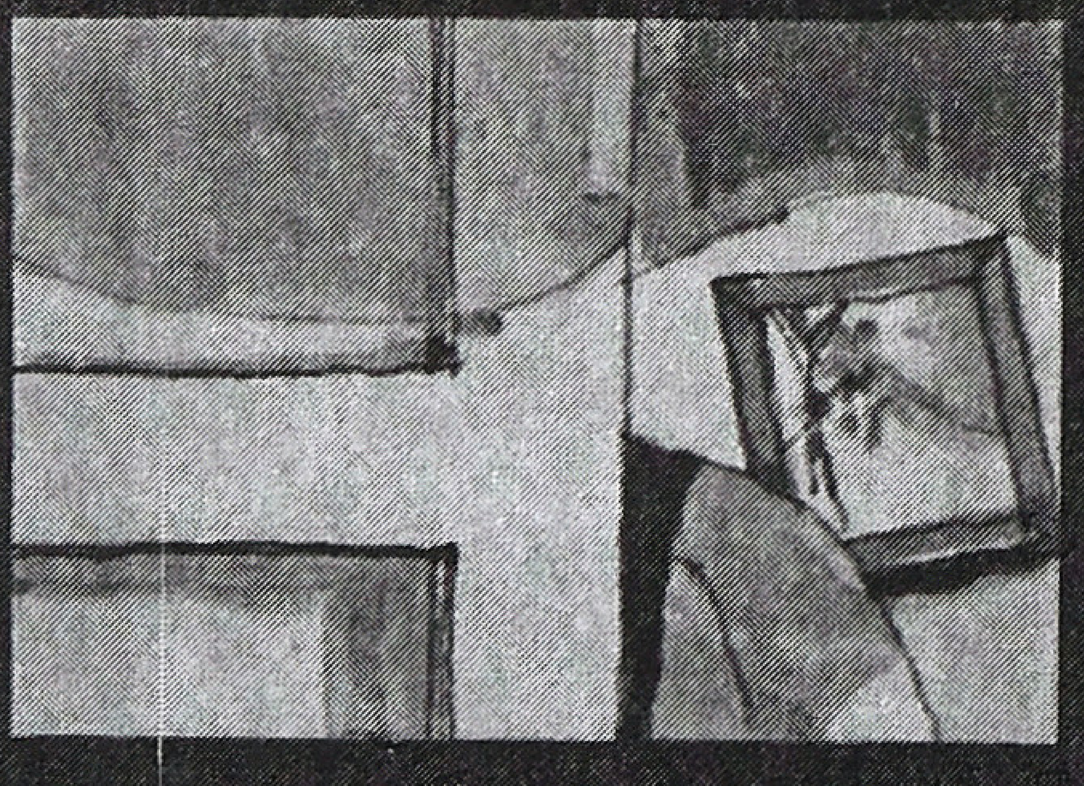
Shot 13. 3 seconds. Medium close-up, low level. Lydia's face is still looking down. Condensation of real time. Familiar image in separation, shot 3.

Shot 14. 1½ seconds. Medium, high. Dan's bloody face. "Drumbeat salvo" of 3 shots (14, 15, 16). They defy the so-called point-of-view tradition. Tempo faster.



Shot 15. 1 second. Medium close-up, less high. This staccato of close, closer, closest is purely cinematic, and not the way a person sees.

Shot 16. 1 second. Close-up—eye level. Dead Dan's face. Peak of climax. Last shot of the "salvo." Slow disclosure (shots 5–16) ends.



Shot 17. 1 second. Medium close-up, low level. Lydia leaving the room. Separation (shots 9–17) ends. Reverse symmetry with shot 7.

குறிப்பிட்ட பிம்பச்சேர்க்கையை நினைவுகூர்வது அபூர்வம். அவ்வளவு துரிதமாக்க் கடந்து செல்கிறது அது.

ஷார்ஃபின் நூலைப் படித்த பிறகு தர்மம் தலை காக்கும் படத்தை பார்த்துக் கொண்டிருந்தபோது எதிர்கொண்ட ஒரு காட்சியமைப்பு என் கவனத்தை ஈர்த்தது. சரோஜா தேவியின் தந்தை எம்.ஆர்.ராதா பெரிய பணக்காரர், கருமி. எம்.ஜி.ஆர். தர்மம் தலை காக்கும் என்ற வாக்கில் நம்பிக்கையுள்ள சமூக அக்கறையும், நல்ல மனமும் கொண்ட ஒரு டாக்டர். இதற்குமேல் படத்தின் கதையை விரிவாகக் கூறவேண்டியதில்லை. ஆனால் படத்தில் ஆரம்பம் முதலே சஸ்பென்ஸ் ஒன்றை உருவாக்கும் முனைப்பு இயக்குனர் எம்.ஏ.திருமுகத்திற்கு இருக்கிறது. படத்தின் துவக்கத்தில் எம்.ஆர்.ராதாவின் தம்பி கொலை செய்யப்படுகிறார். அதை எம்.ஆர்.ராதாவே செய்திருப்பாரோ என்று நம்புவதற்கு இடம் இருக்கிறது. ஆனால் இறுதியில் அதைச் செய்தது யார் என்று வெளிப்படுகிறது. பல காட்சிகளில் ஒளியும், நிழலும் திகிலை உருவாக்கப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. ஆனால் ஒரு எம்.ஜி.ஆரின் சமூகப் படத்திற்கு எவ்வளவு தூரம் திகில் முலாம் பூச முடியும் என்பதற்கு எல்லை இருக்கிறது என்பதால் எம்.ஏ.திருமுகத்தின் முயற்சிகள் முழுப்பயனை அளிப்பதில்லை.

திரைப்படத்தின் இடையில் அதாவது படத்தில் ஒரு மணி நேரம் பத்து நிமிடம் கடந்து ஒரு திருப்பம் நிகழ்கிறது. எம்.ஆர்.ராதாவிற்கு மனைவியைத் தவிர இன்னொரு பெண்ணுடன் உறவு இருப்பது சரோஜா தேவிக்குத் தெரிய வருகிறது. எம்.ஆர்.ராதா அந்தப் பெண்ணுடன் உல்லாசமாக காரோட்டிச் செல்வதை ஒரு நாற்சந்தியில் தன்னுடைய காரிலிருந்து சரோஜா தேவி பார்த்துவிடுகிறார். காரில் அவர் திகைப்படைவது ஒரு நொடி காட்டப்பட்ட பிறகு, வீட்டில் அவருடைய அதிர்ச்சியில் உறைந்த முகம் மிக அருகாமையில் காட்டப்படுகிறது. அடுத்து ஒரு விநாடி ஓரளவு அருகாமையில் அவர் முகம் காட்டப்படுகிறது. பின்னர் மத்திய தூரத்தில் ஒரு விநாடி காட்டப் படுகிறது. இந்த மூன்று பிம்பங்களும் சேர்ந்து உண்மையில் காமிரா அவர் முகத்திலிருந்து விலகிவருகிறது அதாவது zoom-out செய்கிறது. ஆனால் ஒரே பிம்பமாக ஜூம்அவுட் செய்யாமல் இடைவெட்டு செய்யப்பட்டு மூன்று ஒரு விநாடிக் காட்சிகளாக மிக அருகாமையிலிருந்து மத்திய தூரத்திற்கு அவர் அதிர்ச்சியடைந்த முகம் நகர்கிறது. அடுத்த காட்சியில் அவருடைய அம்மா பதறிப்போய் அவரிடம் என்ன நடந்தது என்று கேட்பதும், சரோஜா தேவி உடைந்து போய் அழுவதும் தொடர்கிறது.

ஹிட்ச்காக்கின் The Birds திரைப்படம் அமெரிக்காவில் வெளிவந்த அதே ஆண்டு ஒரு மாதம் முன்னதாகவே, பிப்ரவரி 22,1963 அன்று தமிழ்நாட்டில் வெளியான படம் தர்மம் தலை காக்கும். சஸ்பென்ஸ், திகில் போன்றவற்றை தூண்டும் விதமாக காட்சிகளை அமைக்கவேண்டும் என்ற ஆர்வம் எம்.ஏ.திருமுகத்திற்கு இருப்பது படம் முழுவதும் அவ்வப்போது தெரிகிறது. அதில் பொதுவாக ஹிட்ச்காக்கின் பாதிப்பு இருக்கிறது என்று சொல்வதை மறுப்பதற்கு யாருக்கும் காரணம் இருக்காது. ஆனால் நான் மேலே குறிப்பிட்ட குறிப்பிட்ட பிம்பத் தொகுப்பு அதற்கு முன்னால் ஹிட்ச்காக் செய்த பிம்பத்தொகுப்பினால் தூண்டப்பட்டதா என்று தெரியவில்லை; அதற்கு என்னிடம் ஆதாரம் எதுவும் கிடையாது. ஒருவேளை அப்படி நடந்திருக்கலாம் என்றுதான் சொல்ல முடியும். ஆனாலும் கூட அந்த மூன்று நிலைகளில் இடைவெட்டு செய்து ஒரு முகத்தினை காட்டுவது குறிப்பிடும்படியாக இரண்டு படங்களிலும் ஒன்றே போன்று இருக்கிறது. எனவே படத்தொகுப்பிலும் ஈடுபட்டிருந்த இயக்குனர் எம்.ஏ.திருமுகம் தானாகவே இதைச் செய்தாரா, அல்லது வேறு ஒரு ஹிட்ச்காக் அல்லது மேல்நாட்டு திரைப்படத்தைப் பார்த்து செய்தாரா என்று கவலைப்படாமல் இரண்டு காட்சிகளையும் இணைத்துச் சிந்திப்போம்.

ஹிட்ச்காக் படத்தில் மூன்று இடைவெட்டு பிம்பங்களில் அருகிப் பார்க்கப்படும் முகம் ஒரு பிணத்தின் கோரமாக சிதைக்கப்பட்ட முகம். அந்த முகம்தான் அதிர்ச்சியைத் தூண்டும் பொருள். பார்வையாளர்கள் லிடியாவுடன் சேர்ந்து அதிர்ச்சிக்கு ஆளாகிறார்கள். காமிராவும் படத்தொகுப்பும் லிடியாவின் பார்வை அனுபவத்தை பார்வையாளர்களுக்கு பகிர்ந்தளிக்கின்றன.

மேற்கத்திய சினிமா திரையை ஒரு ஜன்னலாக, பார்வையாளனின் கண்களாக மாற்றி அவனுக்கு உலகைக் காட்டுவதாக தன்னை நிறுவிக்கொள்ள விரும்புகிறது. விளக்கு அணைக்கப்பட்ட பின்பு பார்வையாளன் திரையை மறந்து விட வேண்டும். அவன் முன் பௌதிக உலகமே பிரத்யட்சமாவதாகப் பாவித்துக்கொள்ள வேண்டும். ஆனால் தமிழ்/இந்திய சினிமா, குறைந்தபட்சம் வெகுஜன சினிமா, திரையில் அசையும் பிம்பங்களாக படத்தை பார்வையாளன் பார்த்தால் போதும் என்று நினைக்கிறது.

ஆனால் தர்மம் தலை காக்கும் படத்தில் மூன்று இடைவெட்டு நிலைகளில் காட்டப்படும் முகம் அதிர்ச்சியை தூண்டும் முகம் அல்ல. அதிர்ச்சி அடைந்த, அதிர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் முகம். மிகவும் பொருத்தமாக இங்கே மூன்று பிம்பங்களும் ஜூம்அவுட் ஆகின்றன; சரோஜா தேவியின் அதிர்ச்சியடைந்த முகத்திலிருந்து விலகுகின்றன.அதாவது அவர் முகத்திலிருந்து அதிர்ச்சி கல்லெறிந்த குளத்தலைகளாக விரிந்து பார்வையாளர்களை எட்டுகின்றது. இதற்கு நேர் மாறாக தி பேர்ட்ஸ் படத்தில் அதிர்ச்சியளிக்கும் பிணத்தின் முகத்தை பார்வை நெருங்கிச்செல்கிறது.

இந்த இரண்டு பிம்பத்தொகுப்புகளுக்கும் ஒற்றுமை இரண்டும் மனித முகத்தை அணுகும்/விலகும் காமிரா அசைவினை இடைவெட்டு செய்து மூன்று தனித்தனி விநாடி கால பிம்பங்களாகத் தருகின்றன என்பதுதான். இந்த ஒற்றுமை தற்செயலாக அமைந்ததாக இருந்தாலும், பிரக்ஞைபூர்வமாக அமைந்ததாக இருந்தாலும் நமக்குப் பிரச்சினையில்லை. இந்துப் பிம்பத்தொகுப்பு முறை பயன்பட்ட விதத்தில் ஒரு சுவாரசியமான வித்தியாசம் தெரிவதை நாம் கவனிக்க வேண்டியுள்ளது.

ஹிட்ச்காக் படத்தில் லிடியா கதாபாத்திரத்தின் அதிர்ச்சியை நாமும் பகிர்ந்துகொள்ளும்படி காமிராவும்

படத்தொகுப்பும் உதவுகின்றன. நாம் விடியாவாக மாறும்படி கோரப்படுகிறோம். அதிர்ச்சியளிக்கும் அந்த பிணத்தின் முகம் நமது/விடியாவின் சுயத்திற்கு வெளியே நம் கவனத்திற்கு வரும் பொருளாக இருக்கிறது. தர்மம் தலை காக்கும் படத்தில் நாம் சரோஜா தேவியின் அதிர்ச்சியை அவர் முகபாவத்தின் வழியாகத்தான் பகிர்ந்துகொள்கிறோம். அவர் பார்வை வழியாக அல்ல. அவருடைய அதிர்ச்சியடைந்த முகத்தின் அருகாமையிலிருந்து துணுக்குறலுடன் விலகுகிறோம். சரோஜா தேவி எதைக்கண்டு அதிர்ச்சியடைந்தாரோ அந்தக் காட்சியை அவர் பார்வைக்கோணத்தில் நாம் பார்ப்பதில்லை.

ஏதோவொரு விதத்தில் இந்த இரண்டு பிம்பத்தொகுப்பினை இணைத்து வாசிப்பதன் மூலம் எப்படி மேற்கின் ஒரு பிம்பத் தொகுப்பு முறை, ஷார்ஃபின் விளக்கப்படி ஒரு சொற்சேர்க்கை (phrase) தமிழ்படத்தில் கையாளப்பட்டாலும் அது தமிழ் சினிமாவின் தத்துவ அடிப்படையில் மாற்றமடையலாம் என்பதை சுட்டிக்காட்டுவது சாத்தியமாகிறது. ஒரு முக்கியமான எச்சரிக்கை தேவை. இதை ஒரு விதி முறையின் நிரூபணமாக நாம் பார்க்கக் கூடாது என்று வலியுறுத்த விரும்புகிறேன். ஒரு சாத்தியத்தின் உதாரணமாக மட்டுமே நாம் இந்த பிம்பத்தொகுப்பையும் பார்க்க வேண்டும்.

மேற்கத்திய சினிமா திரையை ஒரு ஜன்னலாக, பார்வையாளனின் கண்களாக மாற்றி அவனுக்கு உலகைக் காட்டுவதாக தன்னை நிறுவிக்கொள்ள விரும்புகிறது. விளக்கு அணைக்கப்பட்ட பின்பு பார்வையாளன் திரையை மறந்து விட வேண்டும். அவன் முன் பௌதிக உலகமே பிரத்யட்சமாவதாகப் பாவித்துக்கொள்ள வேண்டும். ஆனால் தமிழ்/இந்திய சினிமா, குறைந்தபட்சம் வெகுஜன சினிமா, திரையில் அசையும் பிம்பங்களாக படத்தை பார்வையாளன் பார்த்தால் போதும் என்று நினைக்கிறது. அதனால்தான் எல்லா ஸோஹாட்டும், ராபர்ட் ஸ்டாமும் இந்திய சினிமாவை "மாயையில்லாத சினிமா" (non-illusionist cinema) என்று அழைக்கிறார்கள். அதனால்தான் நாம் சினிமாவை திரைப்படம் என்றும் அழைக்கிறோம். நாம் திரையை ஒருபோதும் மறப்பதில்லை.

இதன் விளைவாக அதிர்ச்சி ஒரு ரிலே (relay) போல கைமாறித்தான் பார்வையாளனுக்கு வருகிறது. எம்.ஆர். ராதாவும், அவர் காதலியும் காரில் போவதை சரோஜா தேவி பார்க்கிறார். அவர் அதிர்ச்சியடைகிறார். அவருடைய அதிர்ச்சியடைந்த முகத்தை பார்ப்பதன் மூலமே பார்வையாளர் அந்த அதிர்ச்சியில் பங்கு கொள்கிறார். சரோஜா தேவியின் பார்வைக்கோணத்திலிருந்து எம்.ஆர்.ராதாவையும், அவர் காதலியையும் பார்த்து பார்வையாளன் அதிர்ச்சி அடைவதில்லை. இதன் பொருள் அப்படிப்பட்ட காட்சிகள் தமிழ், இந்திய சினிமாவில் எடுக்கப்படவில்லை என்பது கிடையாது. நிறைய எடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இந்த பிரத்யேகமான இடைவெட்டு பிம்பத்தொகுப்பு முறையை அதிர்ச்சியளிக்கும் பொருளிற்கு பயன்படுத்தாமல், அதிர்ச்சியை உள்வாங்கிய முகத்தைக் காட்ட பயன்படுத்தியிருப்பது இந்திய சினிமாவின் தத்துவ, அழகியல் அடிப்படைகளை சுட்டுவதாகப் பார்க்கலாம். இது சினிமாவின் உலகளாவிய சாத்தியங்கள் உள்ளூர்த் தன்மையுடன் பயன்படுத்தப்படுவதை சுட்டுவதாகவும் பார்க்கலாம். உலகளாவிய சாத்தியம் என்பது ஹிட்ச்காக், எம்.ஏ.திருமுகம் இருவருக்கும் இருக்கிறது. அவர்கள் அதைப் பயன்படுத்தும் முறை அவரவர்களது உள்ளூர்த்தன்மை கொண்டிருக்கிறது என்று பரிசீலிக்கலாம்.

ஷார்ஃபின் நூலைப் படித்த பிறகு தர்மம் தலை காக்கும் படத்தை பார்த்துக் கொண்டிருந்தபோது எதிர்கொண்ட ஒரு காட்சியமைப்பு என் கவனத்தை ஈர்த்தது. சரோஜா தேவியின் தந்தை எம்.ஆர்.ராதா பெரிய பணக்காரர், கருமி. எம்.ஜி.ஆர். தர்மம் தலை காக்கும் என்ற வாக்கில் நம்பிக்கையுள்ள சமூக அக்கறையும், நல்ல மனமும் கொண்ட ஒரு டாக்டர். இதற்குமேல் படத்தின் கதையை விரிவாகக் கூறவேண்டியதில்லை.

இவ்வளவு மெல்லிய ஒற்றை ஆதாரத்தின் அடிப்படையில் நான் பெரிய கோட்பாட்டினை எழுப்புவதாக நினைக்கத் தேவையில்லை. என்னைப் பொறுத்தவரை தத்துவச் சிந்தனை என்பது நிரூபணங்கள் பற்றிய அக்கறையற்றது. முன்னமே சொன்னபடி இந்த தற்செயல் உதாரணம் சிந்தனைக்கு ஒரு தூண்டுதல் என்பது மட்டும்தான் முக்கியம். அடிப்படையில் இது ஒரு வாசிப்பின் சாத்தியத்தை சுட்டுகிறது என்ற அடிப்படையிலேயே இவ்வுதாரணம் இந்தக் கட்டுரையின் பொருளாகிறது.

இந்தக்கட்டுரையின் மூன்று பகுதிகளின் கருதுகோள்களையும் தொகுத்துக்கொள்வோம்.

1) சினிமா பிம்பச்சேர்க்கைகள் அர்த்தம் உருவாக்குவதால் வாக்கிய அமைப்புகள், மொழி என்றெல்லாம் கருதப்பட்டாலும் உண்மையில் சமூக ஒப்பந்தத்தின் தேவையில்லாமல் அர்த்த உருவாக்கம் புலன் அனுபவத்தாலேயே நடப்பதால் சினிமா மொழியற்ற பருண்மை உலக நிகழ்வின் பிம்ப எழுத்து என்றே கருதப்பட முடியும்.

2) இப்படிப்பட்ட பிம்பச்சேர்க்கைகள் மானுடப் புலனடிப்படையில் உருவானவையாதலால் ஒரு பிரதேசத்து/தேசத்து சினிமாவிலிருந்து இன்னொரு பிரதேசத்து/தேசத்து சினிமாவுக்கு இடம்பெயர்வது அல்லது தற்செயலாக ஒன்றையொன்று ஒத்திருப்பது இயல்பு.

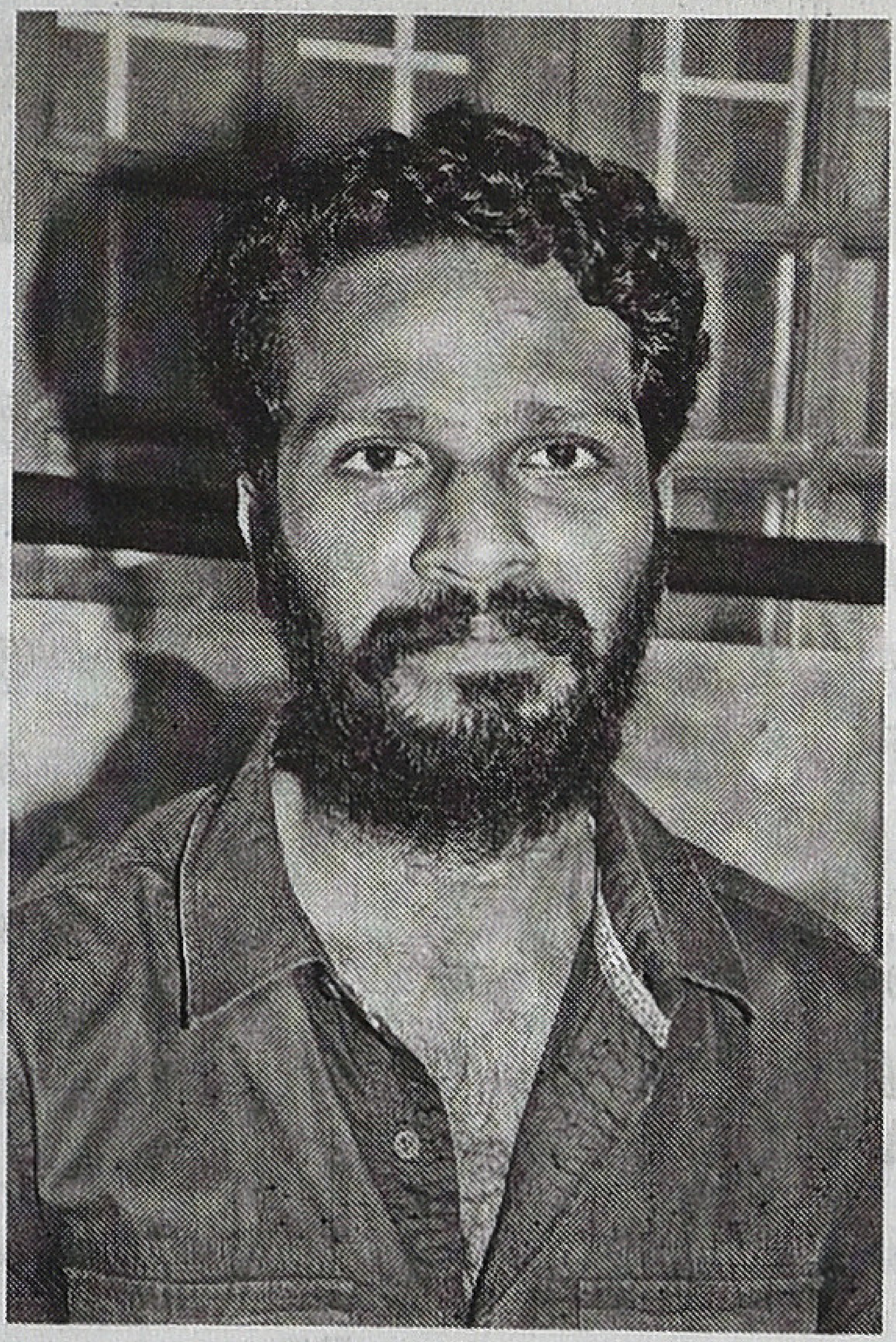
3) அப்படி இடம்பெயர்கையிலும் கூட அந்த பிரதேசத்தின் பொதுவான கலாசார குறியியல் சார்ந்து அந்த பிம்பச்சேர்க்கை முற்றிலும் புதிய விதத்தில் செயல்படலாம்/ வாசிக்கப்படலாம். எனவேதான் என் தமிழ் மற்றும் பிற சினிமாக்களை குறித்த ஆய்வேட்டின் தலைப்பு சினிமாவை "தொடர்மங்களின் கலாசாரங்கள்" (Cultures of Indices) என்று அழைக்கிறது.

இந்தக்கருதுகோள்கள் பரவலாக விவாதிக்கப்பட்டு பரிசீலிக்கப்படவேண்டியவை என்பதே என் நம்பிக்கை.

தேசிய விருதுகளும் தமிழ்த் திரைப்படங்களும் மற்றும் பாலுவின் சீடர்கள்

சுபகுணராஜன்

2011 ஆம் ஆண்டிற்கான தேசிய விருதுகள் அறிவிக்கப்பட்டுள்ளன. தமிழ்த் திரைப்படங்களுக்கு நிறைய விருதுகள் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. அதிலும் முதல்முறையாக சிறந்த நடிகர் மற்றும் நடிகைக்கான விருதும், சிறந்த இயக்குனருக்கான விருதும் ஒரு சேரக் கிடைத்துள்ளன. இன்னும் குறிப்பாகச் சொல்வதானால் காட்சிப்பிழை திரை கவனப்படுத்திய 'ஆடுகளம்' திரைப்படத்தின் இயக்குனர் வெற்றிமாறனுக்கும் நாயகன் தனுஷ்க்கும் விருது கிடைத்திருப்பது மகிழ்ச்சிக்குரிய ஒன்று. அநேகமான நேரங்களில் நாம் சிறந்ததாகக் கருதும் திரைப்படங்கள் விருது பெறாமல் போனதே இதற்கு முன்னரான நமது அனுபவம். அதேபோல் விருது பெற்ற திரைப்படங்கள் மட்டுமே சிறந்த படங்கள் என்பதான எளிமையான புரிதல் நமக்கில்லை. உள்ளபடியே நமது அவதானிப்பும் விருதுக்குழுவின் முடிவுகளும் ஒன்றிணைந்த அபூர்வமான தருணமிது. ஆனால் நமது மகிழ்ச்சியில் பங்கு கொள்ள முடியாதோரின் இருப்பு இணையவெளியில் காணக்கிடைக்கிறது. 'ஆறு விருதுகள் கிடைத்தபோதும் கொண்டாடத் தோன்றவில்லை' என்கிறார் ஒரு விமர்சக இயக்குனர் கொண்டாடத் தோன்றாததற்குக் காரணம் விருது பெற்ற திரைப்படம் குறித்த அவரது விமர்சன மதிப்பீடு. இவர் சென்ற ஆண்டு அல்லது அதற்கு முந்திய ஆண்டு விருதுகள் பற்றியும் அத்திரைப்படங்கள் குறித்தும் என்ன மதிப்பீடு வைத்திருந்தார் என்பது அவரது தற்போதைய அபிப்ராயத்தின் வழிகண்டு கொள்ள முடியவில்லை. ஆனால் அவர்களது Avant-garde திரைப்படங்கள் குறித்த அக்கறைகளும், அதை உருவாக்குபவர்களுக்கு அங்கீகாரம் கிடைக்காமல் போனது குறித்த அங்கலாய்ப்பும் அவர்களை நன்கு அடையாளம் காட்டுகின்றது. இந்த வகை Avant-garde திரைப்படங்கள் நமது விமர்சனப் பார்வை காட்சிப்பிழையின் பக்கங்களில் நிறைய பதிவு செய்யப்பட்டுவிட்டது. 'ஆடுகளம்' திரைப்படம் குறித்த குறைகாண் விமர்சனப் பார்வை முன்னிலைப்படுத்துவது, அத்திரைப்படமும் நாயகன் மற்றும் அவனது காதலையும் பற்றியது என்பதே. நாயக உருவாக்கத்திற்குள் முடங்கிவிடாத திரைப்படம் வரவேற்பிற்குரியதுதான் என்றபோதும், அது மட்டுமே ஒரு திரைப்படத்தை தீர்மானிக்கும் தரமானியாகி விடக்கூடாது. வெகுமக்கள் திரைப்படம் அதற்கு பின்புலமாய் இயங்கும் பொருளாதாரம் ஆகியவை அந்த உருவாக்கத்தை தீர்மானிக்கக்கூடிய பலம் வாய்ந்தவை. அந்தவித பொருளாதார சிந்தனைகளையும் இணைத்துக்கொண்டு உருவாகும் கலைப்படைப்புகளே நமது அக்கறை சார்ந்தவை. அந்த வகைக்கான நல்ல உதாரணமாக 'ஆடுகளம்' திரைப்படத்தைக் கருதலாம்.



தமிழ்த் திரைப்படம் ஒன்று தேசிய அளவில் ஆறு விருதுகள் பெறுவது என்பது இதுவே முதல்முறை. ஏறத்தாழ இதுவரை தமிழ் திரையுலகம் பெற்றிருக்கும் எண்ணிக்கையை நெருங்கி ஒரே திரைப்படம் விருது பெற்றிருப்பது ஆச்சர்யமான ஒன்று. சத்யஜித்ராய் ஆறு முறையும், அடூர் கோபால கிருஷ்ணன் ஐந்து முறையும், மிருணாள் சென் நான்கு முறையும், அரவிந்தன் மூன்று முறையும் பெற்றிருக்கும் சிறந்த இயக்குனருக்கான விருதை தமிழுக்கு முதன்முதலில் பெற்றுத் தந்தவர் 'காதல் கோட்டை' அகத்தியன் (1997). அதன்பின் Avant-garde ஊருக்கு நூறு பேர் (2002) படத்திற்கு லெனின் அவர்கள் சிறந்த இயக்குனருக்கான விருது பெற்றதாக விக்கிப்பீடியா பதிவு செய்துள்ளது.

அப்படியொரு திரைப்படம் வெளிவந்ததையே அதைப் பார்த்துத்தான் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியிருந்தது. வெள்ளித்திரையே காணாத திரைப்படங்களுக்கு விருது வழங்கப்படவில்லை என்பதுதான் கொண்டாட முடியாதவர்களின் மனக்குறை. ஆனாலும் அவர்களையும் மனந்தளரவிடாமல் இருக்க வைக்க விருதுக்குழு இந்த ஆண்டும் ஒரு *கிராமம்* என்ற தமிழ்த் திரைப்படத்தில் நடித்ததற்காக சுகுமாரி அவர்களுக்கு சிறந்த துணைக் கதாப்பாத்திர நடிகைக்கான விருதை வழங்கியுள்ளது. விருது பெற்ற இயக்குனர் வரிசைக்குத் திரும்பினால் 2009ல் *நான் கடவுள்* திரைப்படத்திற்காக பாலாவும் இந்த ஆண்டு *ஆடுகளம்* திரைப்படத்திற்காக வெற்றிமாறனும் விருது பெற்றுள்ளனர். இந்தமுறை வெற்றி மாறனுக்கு வழங்கப்பட்டிருக்கும் சிறந்த திரைக்கதைக்கான விருதை

நடிகர் மற்றும் நடிகைக்கான தேசிய விருதுப் பட்டியலில் தமிழர்களின் பங்கு ஓரளவுக்கு மரியாதையானதே. பட்டியலில் அபத்தமான விடுதல் நடிகர் திலகம் சிவாஜிகணேசன் மட்டுமே. அது பாரத் விருதாக இருக்கும் போதே 1972ல் *ரிக்ஷாக்காரன்* திரைப்படத்திற்காக புரட்சித்தலைவர் எம்ஜிஆர் அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்டது. நடிகர்களில் 1983, 1988 மற்றும் 1997 ஆம் ஆண்டுகளில் முறையே *மூன்றாம் பிறை*, நாயகன் மற்றும் *இந்தியன்* படங்களுக்காக கமல்ஹாசனும், 2004ல் *பிதாமகன்* திரைப்படத்திற்காக விக்ரமும், 2008ல் *காஞ்சிபுரம்* படத்திற்காக பிரகாஷ்ராஜும், 2011ல் *ஆடுகளம்* திரைப்படத்திற்காக தனுசும் விருது பெற்றுள்ளனர். மதுரை இளைஞன், அதிலும் குறிப்பாக அடித்தட்டுச் சமூகத்தைச் சார்ந்த இளைஞனின் உடல்மொழியையும்,

இதற்கு முன்னர் 1982ல் *தண்ணீர் தண்ணீர்* படத்துக்காக பாலச்சந்தரும், 1997ல் *காதல் கோட்டைக்காக* அகத்தியனும், 2001ல் *கடல்பூக்கள்* திரைப்படத்திற்காக பாரதிராஜாவும் பெற்றிருக்கின்றனர். *ஆடுகளம்* திரைப்படம் பெற்றிருக்கும் குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு விருது அதன் நடன இயக்குனர் தினேஷ் குமாருக்கு வழங்கப்பட்டிருக்கும் விருது. பேட்டைக்காரனின் சண்டைச் சேவல்களோடு சேவலாகவே வளர்ந்து வாழ்ந்துவரும் கருப்பு காதல் வந்தவுடன் சேவலைப் போலவே அபிநயித்து ஆடுவான். அதற்காக நடன இயக்குனருக்கு விருது வழங்கப்பட்டிருக்கிறது என்று தோன்றுகிறது.

பேச்சு வழக்கையும் அச்சு அசலாகச் செய்திருந்தார் தனுஷ். மதுரையின் வீதிகளில் சுற்றிவரும் வாய்ப்புப் பெற்றவர்கள் எவரும் கே.பி. கருப்புவை காணாமல் இருந்திருக்க முடியாது.

சிறந்த நடிகைக்கான தேசிய விருது பெற்ற நடிகைகளின் பட்டியலும் மெச்சத் தகுந்ததே. 1977ல் *சில நேரங்களில் சில மனிதர்களுக்காக* லஷ்மியும், 1980ல் *பசி* திரைப்படத்திற்காக ஷோபாவும் 1986ல் *சிந்து பைரவி* படத்துக்காக சுஹாசினியும், 1988ல் *வீடு* படத்திற்காக அர்ச்சனாவும், 2007ல் *பருத்திவீரன்* படத்துக்காக ப்ரியாமணியும், இந்த ஆண்டு தென்மேற்குப்

பருவக்காற்று படத்திற்காக சரண்யா பொன்வண்ணனும் விருது பெற்றுள்ளனர். நடிகைகள் பட்டியலில் கடும் அதிர்ச்சியடையச் செய்தவர் சுஹாசினி மட்டுமே. பரம்பரை கருதி அப்பா, சித்தாப்பாவோடு அவருக்கும் கொடுத்திருப்பார்கள் போல் தெரிகிறது. மற்றபடி ஏனைய நடிகையர் பொருத்தமானவர்கள். குறிப்பாக ஷோபா போன்ற நடிகையின் மரணம் தமிழ் சினிமாவின் பேரிழப்பே. இந்த ஆண்டு சரண்யா பொன்வண்ணன் பெற்றிருக்கும் விருதும், அதை அவருக்கு வழங்க முடிவு செய்த குழுவும் நமது பாராட்டுக்குரியவர்கள்.

சென்றமாத காட்சிப்பிழை இதழில் 'தமிழ்க் கலாச்சார நுண் அலகுகளும் அடித்தள மக்கள் சினிமாவும்' கட்டுரையில் சரண்யா அவர்களின் நடிப்பு குறித்து விரிவாக

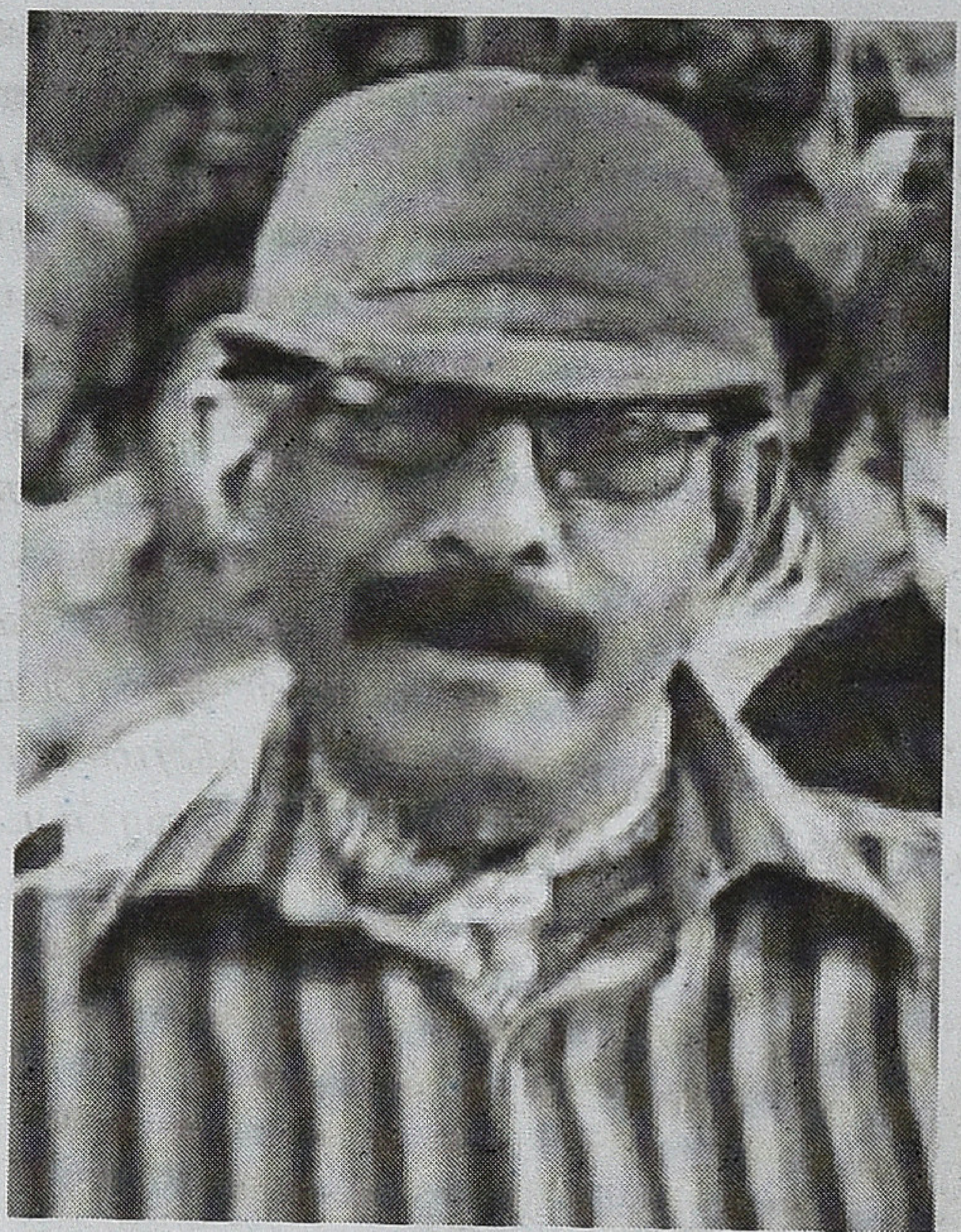
அவரது கதாநாயகி வாய்ப்புகளில் பெரிய வெற்றிகளை பெற்றவரில்லை. ஆனால் இன்றைக்கு தமிழ் சினிமாவின் மிகப்பெரும் வெற்றிகரமான அம்மா அவர்தான். எளிமையான, இயல்பான முகபாவங்கள் மற்றும் மிகையற்ற உடல்மொழியாலும் மிகச்சிறந்த நடிகையாக பரிணமித்து வரும் சரண்யா நமது போற்றுதலுக்குரியவர். தமிழ்த் திரைப்படம் ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் ஆகச் சிறந்த படைப்பாளிகளை அத்தி பூத்தாற்போல் முகிழச் செய்துவிடும். இந்தக் காலத்திற்கான அபூர்வம் சரண்யா என்றே சொல்லவேண்டும். எம்டன் மகன் மற்றும் களவாணி திரைப்படங்களின் இயல்பான நகைச்சுவை கலந்த பாத்திரமானாலும், தவமாய் தவமிருந்து, முத்துக்கு முத்தாக திரைப்படங்களின் அழுத்தமாக வாழ்வின்

விவாதித்தது. இவர் அம்மா நடிகை ஆகிவிட்டதால் விருதுக்கு உரியவர்கள் பட்டியலில் சேர்த்து பரிசீலிக்காமல் விட்டுவிடக்கூடாது என்று பதிவு செய்திருந்தேன். வெகுஜன பார்வையாளனுக்கும், அநேகமான விருதுக்குழுக்களுக்கும் கதாநாயகியாகத் தென்படாத சரண்யா பொன்வண்ணன் இந்த விருதுக்குத் தேர்வாகி இருப்பது உள்ளபடியே பாராட்டப்பட வேண்டிய ஒன்று. தென்மேற்குப் பருவக்காற்று திரைப்படத்தின் கதைநாயகி அவர்தான் எனத் தீர்மானித்ததே இதுவரையான விருதுக்குழு நடவடிக்கைகளிலிருந்து மாறுதலானது. நாயகன் திரைப்படத்தின் நாயகியாக அறிமுகமான சரண்யா,

இடர்பாடுகளை எதிர்கொள்ளும் பாத்திரமானாலும் அவற்றை லாவகமாக நிகழ்த்தி காட்டிவிடும் சாதுர்யம் படைத்தவர் சரண்யா.

இந்த ஆண்டின் விருதுப்பட்டியலில் 'மைனா'திரைப்படத்தில் துணைக்கதாப்பாத்திரத்தில் திறம்பட நடித்ததற்கான தேசிய விருது தம்பி ராமையாவுக்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. 'மைனா'திரைப்படத்தின் பாத்திரப்படைப்புகளில் ஜெயில் இன்ஸ்பெக்டர் மற்றும் வார்டர் மிக அற்புதமானவை.திரைப்படத்தை அதன் சிறப்பான தருணங்களுக்கு இட்டுச் செல்லும் சாத்தியத்தை உருவாக்குவது இவ்விரு கதாபாத்திரங்களே.

தப்பிய கைதியை எப்பாடுபட்டும் ஜெயிலுக்கு கொண்டு செல்ல அவர்கள் எடுக்கும் முயற்சிகளும்,அதற்கு எதிரான நிகழ்வுகளும்,அதன் விளைவான மனநிலை மாற்றங்களுமே திரைப்படத்தினை அதன் வெற்றிக்கு இட்டுச் சென்றது.தம்பி ராமையா தான் ஏற்ற பாத்திரத்தின் தன்மை அறிந்து இயல்பாக நடித்திருந்தார். சராசரி போலீஸ்காரனாகவும்,நெகிழ்வான மனம் கொண்ட கணவனாகவும், இறக்கமும் நன்றியும் உள்ள மனிதனாகவும் மிகையற்ற நடிப்பை வெளிப்படுத்தியிருந்தார் தம்பி ராமையா.



இதுவரையிலான தேசிய விருது பட்டியல் இன்னொரு ஆச்சரியத்தையும் தந்தது. 1958 முதலான சிறந்த திரைப்படத்துக்கான தேசிய விருது பட்டியலில் தமிழுக்கு இரண்டுமுறை வாய்ப்புக் கிட்டியுள்லது. ஆச்சர்யம் இதுவல்ல, இரண்டு முறையும் சிறந்த தமிழ்த் திரைப்படத்திற்கான தேசிய விருதைப் பெற்றவர்கள் மலையாளப்பட இயக்குனர்கள் என்பதே. 1991ல் கே.எஸ். சேதுமாதவன் *மறுபக்கம்* திரைப்படத்திற்கும், 2008ல் பிரியர்ஷன் *காஞ்சிபுரம்* திரைப்படத்திற்கும் பரிசு பெற்றிருக்கின்றனர். இயக்குனர், நடிகர், நடிகை, எடிட்டர் இன்னபிற துறைகளில் திரையரங்குகளில் ஓடிய வெகுஜன சினிமாக்களில் பங்காற்றியவர்களுக்கு வழங்கத் தயங்காத தேர்வுக்குழு இன்னும் சிறந்த படத்திற்கான விருதை மட்டும் இன்னும் அதன் புனிதம் கெடாமல் பாதுகாப்பது தெளிவாகிறது. அதனால்தான் ஆறு விருதுகள் பெற்ற *ஆடுகளம்* சிறந்த படமாகத் தேர்வு செய்யப்படவில்லை. எப்படி ஒரு சிறந்த இயக்குனரும், சிறந்த திரைக்கதையும், சிறந்த நடிகரும், சிறந்த எடிட்டரும், சிறந்த நடன இயக்குனரும் இணைந்த திரைப்படம் சிறந்தபடம் ஆகத் தேர்வாகாமல் போயிற்று என்பது புதிர்தான்.

தமிழ்த் திரைப்படங்களுக்கான சிறந்த இயக்குனருக்கான தேசிய விருது பெற்றவர்களில் இருவர் ஒரே பள்ளியைச் சேர்ந்தவர்கள். தமிழ்த் திரையுலகின் குரு சிஷ்யப் பரம்பரைகளில் இன்னும் செலாவணி ஆகும் திறத்தில் உள்ளது பாலுமகேந்திரா அவர்களுடையது மட்டுமே. பாலச்சந்தர், பாரதிராஜா பரம்பரைகளெல்லாம் அநேகமாக காலாவதியாகிவிட்டது போலத் தெரிகிறது. எஞ்சியிருக்கும் ஒன்றிரண்டு பேரும் பாரம்பரியத்தைச் சொல்லி கொண்டாடும் மனநிலையில் இல்லை. 2009 ஆம் ஆண்டிற்கான விருது பெற்ற பாலாவுக்கு இயக்குனர் சங்கம் சார்பில் ஒரு கேடயம் வழங்கப்பட்டது. பிரம்மாண்டமான அரங்கில் அப்பரிசை வழங்க ஓரிருவரை சங்கம் மேடையேற்றி இருந்தது. தனது வழக்கமான தயக்க நடையில் மேடையேறிய பாலா, பரிசு வழங்க நியமிக்கப்பட்டிருந்தவர்களிடமிருந்து அதை பெற்றுக் கொள்ள மறுத்து அமைப்பாளர்களிடம் வேண்டி தனது குருநாதர் பாலுமகேந்திராவை மேடையேற்றி அவரது கையால் வழங்கும்படி செய்து பெருமிதம் கொண்டார். ஏற்கனவே பரிசு வழங்க ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்தவர்களை தான் சிறிய அளவில் சங்கடமடையச் செய்துவிட்டதாகக் கூட பாலா உணர்ந்ததாகத் தெரியவில்லை. பாலா எனும் மாபெரும் கலைஞனின் போக்கு அது. திரைத்துறைக்கு வந்து பதினாறு ஆண்டுகளில் ஐந்து திரைப்படங்கள் மட்டுமே இயக்கியுள்ள பாலா ஆச்சர்யமானவர். அவரது திரைப்படங்கள் பற்றிய செய்திகளைவிட அவரது குணாதிசயம் பற்றிய செய்திகள் ஏராளம். கிட்டத்தட்ட ஒரு அரூப நிலையில் செயல்படும் பாலா அவரது வித்தியாசமான செயல்பாடுகள் பற்றிய கற்பிதங்களாலேயே கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கப்பட்டிருப்பவர். பாலாவுடன் நெருகிப் பழகும் வாய்ப்புள்ள நண்பர்கள் சொல்லும் செய்திகள் ஒரு folklore தன்மை கொண்டவை. திரைப்படங்களின் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட தயாரிப்பு வரையறைகளை தொடர்ந்து மீறியபடி இருப்பவர். கால எல்லைகள் பற்றிய சிந்தனையின்றி செயல்படும் அவரது திரைப்படங்கள் வணிகரீதியான வெற்றிப்படங்களா என்பது கேள்விக்குரிய ஒன்றே.

சேது தவிர்த்த பாலாவின் திரைப்படங்கள் நந்தா, பிதாமகன் மற்றும் *நான் கடவுள்* ஆகியவை குற்றம், தண்டனை ஆகிய எதிர்வுகளுக்கிடையே உழலும் மனிதர்களின் வாழ்வு பற்றி பேசுவது அநேகமான நேரங்களில் விளிம்பு நிலை இருப்பு குறித்த அக்கறை சார்ந்ததாக தோன்றினாலும் இறுதியில் அவை தவறான தீர்வுகளையும், பிற்போக்கு அரசியல் நிலைப்பாடுகளையும் முன்வைத்து விடுபவை. கொடூரமான அதிர்ச்சிக்குள்ளாகக்கூடிய அசாதாரணமான முடிவுகளுக்காகவே கதைக்களத்தை தேர்வு செய்பவர். நந்தாவின் தாய் மகனைவிட கொடூரமானவன் ஆகிறான். விக்ரமுக்கு தேசிய விருது பெற்றுத்தந்த பிதாமகன் கதாபாத்திரம் தமிழ் சினிமாவின் அபத்தமான பாத்திரப் படைப்புகளில் ஒன்று. நகருக்கு நடுவில் இருக்கும் மயானத்தில் வளர்பவன் உலகையே கண்ணில் பார்க்காத விலங்கு நிலை மனிதனாகிறான். அந்தப் பாத்திரப் படைப்பே கடைசிக்காட்சியில் சங்கைக் கடிப்பதற்காகவே உருவாக்கப்பட்டது. *நான் கடவுள்* திரைப்படம் கருத்தியல் ரீதியாக மிகவும் பிற்போக்கான, ஆபத்தான கருத்தியலைக் கொண்டது. வாழத் தகுதியற்றவர்களை அழிப்பதன் மூலம் விடுதலை செய்யும் கருத்தியலைப் பேசியது.

பொல்லாதவன் மற்றும் ஆடுகளம் திரைப்படங்களின் இயக்குனரான வெற்றிமாறனும் பாலுமகேந்திராவின் மாணவர் என்பதில் பெருமிதம் கொள்பவரே. முதல்படத்தில் வடசென்னையின் நிழலுலகிற்கும் ஒரு

சாமானிய இளைஞனுக்குமான அசந்தர்ப்பவமான ஊடாட்டங்களின் வழி உருவாகும் உரசல்களையும், மோதல்களையும் விறுவிறுப்பாய் காட்சிப்படுத்தி வெற்றி கண்டவர். எவ்வித நேரடி தொடர்புமற்ற இருவேறு உலகுகள் ஒரு புள்ளியில் சந்தித்து உருவாக்கிக் கொள்ளும் பிணக்குகளும், மோதல்களுமே கதைக்களம். தனது அடுத்தபடமான ஆடுகளம் திரைப்படத்தை மதுரைப் பின்னணியில் உருவாக்கத் திட்டமிட்ட அவர் தேர்வு செய்தது வழக்கமான மதுரையின் சாதிய அடையாளம் கொண்ட வீச்சரிவாள் மனிதர்களும், அவர்களது புஸ்தி மீசை உறவுக்கூட்டமல்ல. பெருவாரியாக நாவிதர்கள், சலவையாளர்கள், தச்சு ஆசாரிகளும், இஸ்லாமியர்களும் நிறைந்தகூட்டமது. அதில் ஒன்றிரண்டு

இடைச்சாதி ஆதிக்க மனிதர்களும் உண்டு. ஊரின் ஒதுக்குப்புறத்தில் வாழும் பேட்டைக்காரனுக்கும் அவனது சீடனுக்குமான உறவுச்சிக்கலே கதைக்கரு. அச்சு அசலான அடையாளங்களுடனான மனிதர்களை உருவாக்கி வெற்றி கண்டவர் வெற்றிமாறன்.

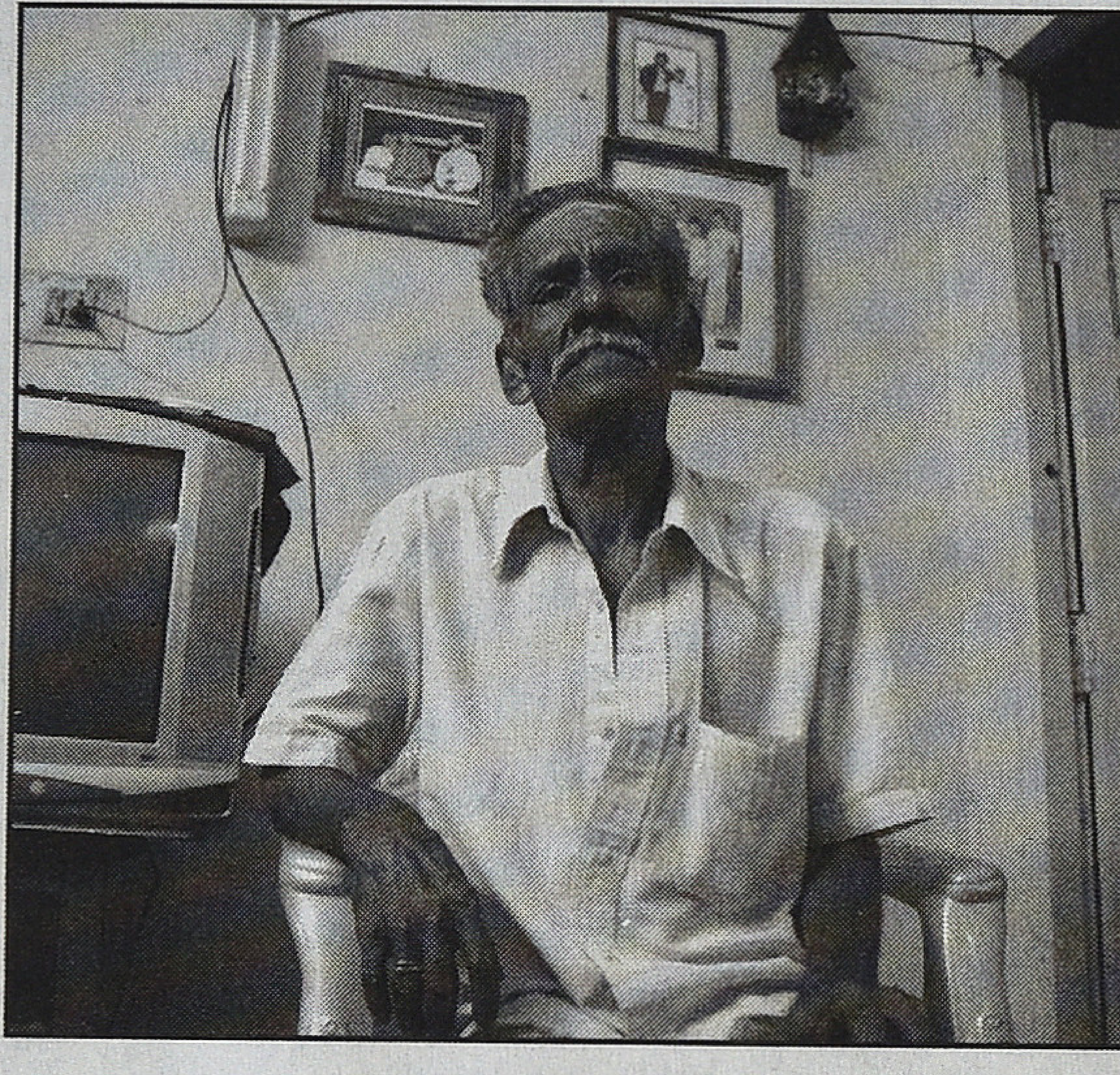
சீடர்கள் இருவரும் தேசிய விருது பெற்றிருக்க குரு பாலுமகேந்திராவின் பெயர் பட்டியலில் காணவில்லை. தமிழ்த் திரைஉலகில் சிறந்த ஒளிப்பதிவு என்ற பேச்சு எழுந்தாலே பாலுமகேந்திராவின் பெயரும் நினைவுவரும். ஆனால் ஒளிப்பதிவிற்கான தேசிய விருது கூட அவருக்குக் கிடைக்கவில்லை. வீடு, சந்தியாராகம் போன்ற திரைப்படங்கள் விருதுகளைக் கவனத்தில் கொண்டே உருவாக்கப்பட்டதாகத் தெரிந்தாலும் அவை அவரை தேசிய விருதுக்கு இட்டுச் செல்லவில்லை. ஈழத் தமிழரான அவர் தன் வாழ்வு சார்ந்து ஒரு திரைப்படம் கூட இயக்கவில்லை. இன்னும் சொல்லப்போனால் தமிழ் வாழ்வு சார்ந்த பதிவுகளைக்கூட அழியாத கோலங்கள் தவிர்த்த படங்களில் காணவில்லை. அநேகமான பாலுமகேந்திராவின் திரைப்படங்கள் பிறமொழிப் படங்களின் தழுவல்களே. மூலப் படங்களையும் பார்க்கும் வாய்ப்பும் பல நேரங்களில் கிடைத்திருக்கிறது. பாலுமேகந்திராவின் ஒளிப்பதிவைப் போலவே அவரது கதை நேரம் தொலைக்காட்சிப் படங்கள் அவரை என்றென்றும் நினைவுகூறச் செய்யக்கூடியவை. அவரது திரைப்படங்களை விட கதைநேரம் அவரது சீடர்களுக்கான போதி மரமாய் இருந்திருக்கும் வாய்ப்புள்ளது. குருசிஷ்ய பாரம்பரிய பிரஸ்தாபங்களும், பெருமிதங்களும், பிரகடனங்களும் கொண்டாட்டமானவை. அறஉணர்வு சார்ந்தவை என்றபோதிலும் குருவை விட்டு விலகுவதிலிருந்தும், மறுப்பதிலிருந்துமே சீடனின் பயணம் தொடங்கமுடியும். பாலுமகேந்திராவின் சீடர்கள் விதிவிலக்குகள் அல்ல. விருதுகள் பற்றிய பெருமிதங்களில் எள்ளளவும் நம்பிக்கை இல்லை எனினும் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் இதுவரை இல்லாத வகையில் இவ்வளவு பரிசுகள் பெற்றிருப்பது மகிழ்ச்சிக்குரிய ஒன்றுதான்.

இந்த விருதுக் குவியல் தமிழ்த் திரைப்படங்களின் தரம் கூடியதன் விளைவினால் நிகழ்ந்திருக்கிறதா அல்லது விருதுக் குழுவினரின் திரைப்படம் குறித்த பார்வையில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றத்தின் விளைவா என்பது அனுமானிக்கமுடியாத நிலைதான்.விருதுக் குழுவினரின் ஏனைய மொழித் தேர்வுகள் வெகுமக்கள் சினிமா குறித்த அவர்களது முன் தீர்மானங்கள் மாறிவிட்டதாக காண்பிக்கவில்லை.

அப்படியானால் தமிழ் சினிமாக்களின் தரம்பற்றிய மதிப்பீடுகள் இந்திய அரங்கில் வெகுவாக வளர்ந்திருக்கிறது என்று கருத வாய்ப்புள்ளது. தேசிய விருதுக்கு தேர்வு செய்யப்பட்டுள்ள படங்களான 'ஆடுகளம்', 'மைனா', 'தென்மேற்குப் பருவக்காற்று' ஆகியவை மதுரைப்பகுதியைச் சேர்ந்தவையாய் இருந்தாலும் அவை கவனப்படுத்திய கதைகளங்கள் முற்றிலும் புதியவை.

சினிமா உலகின் ஒரு சமையல் கலைஞர்: சுப்ரமணி நேர்காணல்

திரைப்படத்துறையுடன் தொடர்புகொண்ட பல்வேறு கலைஞர்களின் அனுபவங்களையும், மனப்பதிவுகளையும் தொகுக்கும் காட்சிப்பிழை திரை நேர்காணலில் மூத்த சமையல் கலைஞர் சுப்ரமணி அவர்களது நேர்காணலை வெளியிடுவதில் பெருமகிழ்ச்சி அடைகிறோம். நேர்காணலுக்கு உதவிய இயக்குனர் திரு.அனீஸ் அவர்களுக்கு எங்கள் நன்றியை பதிவு செய்கிறோம். சென்னை கே.கே.நகரில் திரு.சுப்ரமணி அவர்களின் இல்லத்தில் நிகழ்த்திய நேர்காணலில் பங்குகொண்டவர்கள் சுபகுணராஜன், ராஜன் குறை, மோனிகா, மலர்விழி ஜெயந்த் ஆகியோர்.



ராஜன் குறை: உங்கள் பூர்வீகம் பற்றி சொல்லுங்கள். அதிலிருந்து துவங்குவோம்.

சுப்ரமணி: என் ஊர் அம்பாசமுத்திரம். மிகவும் நலிந்த குடும்பம். கைத்தறி நெசுவுதான் தொழில். செங்குந்த முதலியார் சமூகத்தை சேர்ந்த குடும்பம். 20 வயதில் ஊரைவிட்டுவிட்டு காஞ்சீபுரம் வந்தேன். அங்கே காஞ்சீபுரம் ரமாஸ் கபேயில் இரண்டு வருடம் சின்ன அடுப்பு, பெரிய அடுப்பு வேலையெல்லாம் பார்த்து சமையல் கலை கற்றுக்கொண்டேன். சினிமாவில் நடிக்கும் ஆசையால் 1965ஆம் ஆண்டு சென்னை வந்தேன்.

சுபகுணராஜன்: அம்பாசமுத்திரத்தில் சினிமா பார்ப்பீர்களா? அங்கே எத்தனை தியேட்டர்கள் இருந்தன?

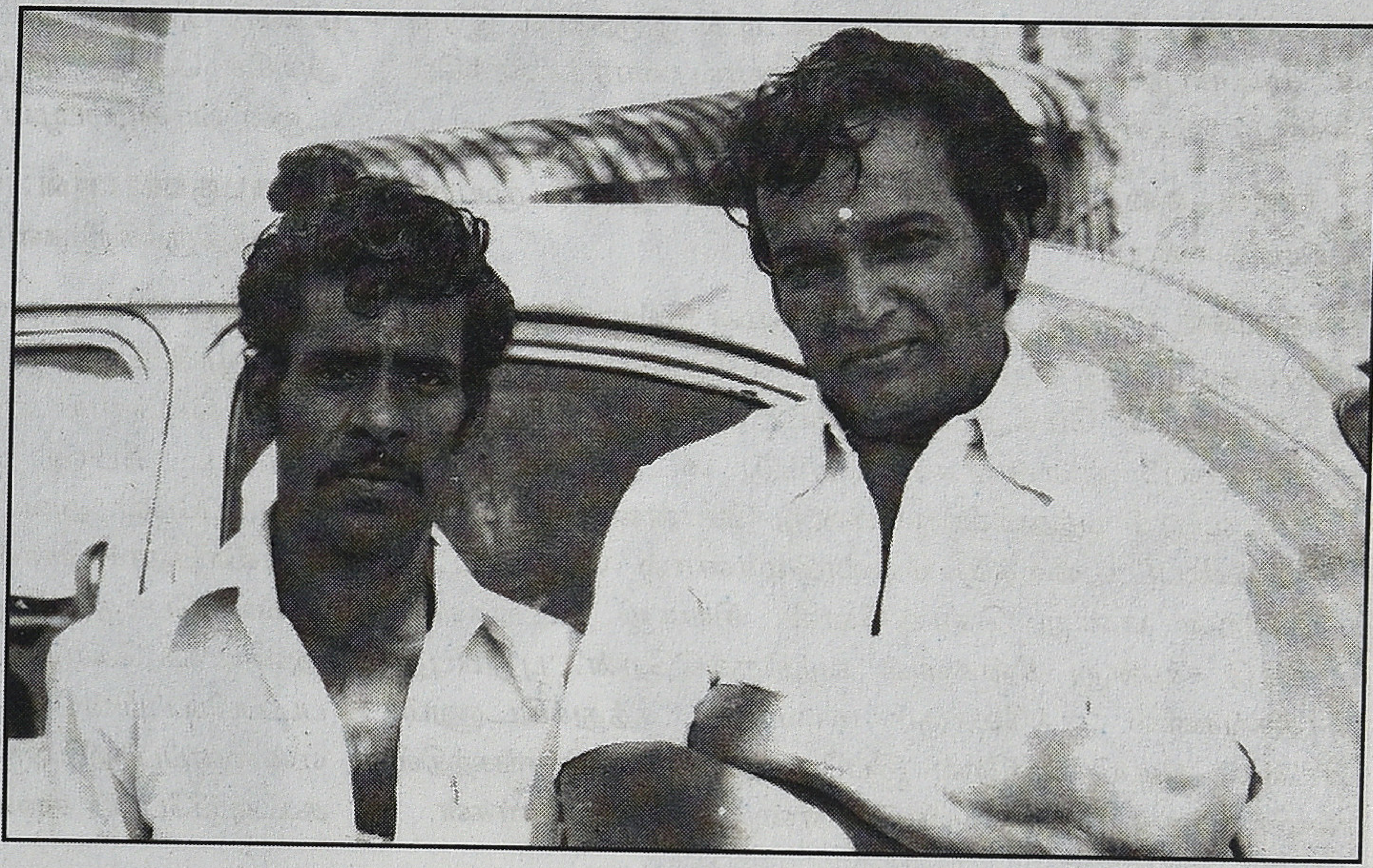
சுப்ரமணி: தாய் சினீஸ் என்று ஒரு தியேட்டர்; கிருஷ்ணா என்று ஒரு தியேட்டர் ஆக இரண்டு தியேட்டர்கள் இருந்தன. பாதாள பைரவி (1951) நான் முதலில் பார்த்த படம். பத்து வயதில் தறிவேலை செய்து சம்பாதித்து நாலணா கொடுத்துப் பார்த்தேன். பின்னர் நிறைய படங்கள் பார்த்தேன். நாடோடி மன்னன் படம் 22 முறை பார்த்தேன்.

ராஜன் குறை: நீங்கள் பள்ளிக்கு செல்லவில்லையா?

சுப்ரமணி: ஐந்தாவது வரை படித்தேன். அதற்குமேல் படிக்க வசதி இல்லை. ஒரு அண்ணன், ஒரு அக்கா. அப்பாவுக்கு இரண்டு தாரம். நான் முதல் தாரத்துப் பையன்.

ராஜன் குறை: காஞ்சீபுரம் ஹோட்டலில் சின்ன அடுப்பு, பெரிய அடுப்பு எல்லாம் கற்றுக்கொண்டதாகச் சொன்னீர்கள். அப்படி என்றால் என்ன?

சுப்ரமணி: சின்ன அடுப்பு என்றால், வடை போன்ற ஐட்டங்கள் சமைப்பது. பெரிய அடுப்பு என்றால் சாப்பாடு போன்றவை செய்வது. 1965 இல் சென்னை வந்தவுடன் கொத்தனார் வேலைதான் கிடைத்தது. ஒருநாளுக்கு ஒன்றரை ரூபாய் சம்பளம். பின்னர் திரைப்படத் துறையில் ராஜு என்பவரிடம் உதவியாளராகச் சேரும் வாய்ப்பு கிடைத்தது. பூவும் பொட்டும்,



தில்லானா மோகனாம்பாள் போன்ற படங்களுக்கு செட் அஸிஸ்டண்டாக இருந்தேன். பின்னர் ஏ.வி.எம்இல் ஐந்து வருடம் ஆசாரிகளுக்கு செட் கார்பெண்டரி வேலைகளில் உதவியாளராக இருந்தேன். நாகப்பனாசாரி என்பவரிடம் பெருமளவு வேலை பார்த்தேன். அதன் பிறகு வாஹினியில் தினசரி இரண்டு ரூபாய் நாற்பது பைசா கூலியில் செட்டு வேலை செய்து வந்தேன். 1971 இல் எனக்குக் கல்யாணம் நடந்தது.

சுபகுணராஜன்: வாஹினியில் எத்தனை நாள் இருந்தீர்கள்?

சுப்ரமணி: இரண்டு மூன்று வருஷம் இருந்தேன். அங்க பர்மெனெண்ட் ஆக விடமாட்டங்க. 1974 இல் திருவல்லிக்கேணியில் ஒரு கல்யாண மண்டபத்தில் சமையல் வேலைக்குச் சேர்ந்துவிட்டேன். 14 வருடம் அங்கே வேலை செய்தேன். நான் அங்கே ஒரு அய்யரிடம் வேலை செய்துவந்தேன். பாலசந்தரின் கவிதாலயா கம்பெனியில் ஐ.வி.சசியை வைத்து ஒரு மலையாளப் படம் எடுத்தார்கள். அதற்கு அய்யர்தான் சமையல். நான் அவருடன் சென்று சமைத்தேன். ஷீட்டிங்கிற்கு வந்த பாலசந்தர் என் சமையலை சாப்பிட்டுவிட்டு யார் சமைத்து என்று கேட்டார். என்னைக் காட்டியதும் கவிதாலயா ஆஃபீஸுக்கு வந்து பார்க்கச் சொன்னார். பின்னர் கே.பாலசந்தரிடம் சமையல் வேலைக்கு வந்தேன். வானமே எல்லை, புன்னகை மன்னன், ஒரு வீடு இரு வாசல், புதுப்புது அர்த்தங்கள் என்று 10 படங்களுக்கு மேல் பாலசந்தரிடம் வேலை செய்துள்ளேன். ஜோஷி. ஐ.வி.சசி, பாலசந்திரமேனன் போன்ற மலையாள இயக்குனர்களிடமும், கேயார்ஜியிடமும் நிறைய படங்கள் செய்துள்ளேன். முத்து, ரோஜா போன்ற படங்களுக்கு சமையல் செய்ததும் நான்தான்.

ராஜன் குறை: சாமான்களெல்லாம் நீங்களே வாங்குவீர்களா? காண்டிராக்ட் முறை என்கிறார்களே அதன்படி சமைப்பீர்களா அப்போதெல்லாம்?

சுப்ரமணி: இல்லை. அவர்கள் எல்லாம் வாங்கிக் கொடுத்து விடுவார்கள். கொடுத்த பொருளை வைத்துக்கொண்டு சமைக்க வேண்டும். நமக்கு சம்பளம் கொடுத்து விடுவார்கள். மணிரத்தினத்தின் ரோஜா படத்திற்கு ஒருநாள் சம்பளம் எனக்கு நூற்று முப்பது ரூபாய். நான்தான் ஹெட் குக். எனக்கு ஆறு பேர் உதவியாளர்கள். 1961இல் ஒரு நாள் சம்பளம் ஆறு ரூபாய். இன்றைக்கு ஒரு நாள் சம்பளம் 750 ரூபாய். உதவியாளர்களுக்கு 650 ரூபாய். அப்போதெல்லாம் காண்டிராக்ட் முறை கிடையாது.

ராஜன் குறை: காண்டிராக்ட் முறை பற்றிச் சொல்லுங்கள்.

சுப்ரமணி: சாமான்கள் வாங்கித்தருவதில் புரொடக்ஷன் மானேஜர்கள் கையாடல் செய்ததால் காண்டிராக்ட் முறை வந்தது. அதில் நாங்களே சாமான்கள், காய்கறிகள் வாங்கி சமைத்துக் கொடுப்போம். கவர்ன்மெண்ட் மாப்பிள்ளை (1992) படத்திற்கு காண்டிராக்டாக செய்தேன். அப்போது தலைக்கு நாற்பத்தைந்து ரூபாய். இப்போது தலைக்கு 150 ரூபாய் வாங்குகிறோம்.

ராஜன் குறை: ஒரு சிலர் ஏதாவது விசேஷமான ஐட்டங்கள் வேண்டுமென்று கேட்டால்?

சுப்ரமணி: அஞ்சு ரூபாய், பத்து ரூபாய் அதிகம் ஆகும். இரவில் டிஃபன்தான். அவுட்டோர் போகும்போது காரியரில் சாப்பாடு கொடுத்து விடுவோம். காண்டிராக்ட் முறையில் எங்களுக்கு இலாபம். எங்களுக்கு சம்பளம் நாங்களே கொடுத்துப்போம். அது தவிர கையில் இரண்டாயிரம் ரூபாய்வரை தங்கும்.

ராஜன் குறை: நீங்கள் கல்யாணங்களுக்கும் சமையல் செய்துள்ளீர்கள். அந்தத் துறையில் இப்போது பலர் பிரபலமாக இருக்கிறார்கள். அதேபோல சினிமாவிலும் பெரிய பிரபலமான கம்பெனி உண்டா?

சுப்ரமணி: அது போல இல்லை. ராமசாமின்னு ஒரு மெஸ் இருக்கு. அவங்க 21 கம்பெனிகளுக்கு சப்ளை செய்றாங்க.

ராஜன் குறை: கல்யாண சமையல் செய்வதிலேயே தொடர்ந்திருந்தால் இன்னம் அதிகம் சம்பாதித்திருக்கலாமா?

சுப்ரமணி: அதிகம் சம்பாதிச்சிருக்கலாம். அது உண்மைதான். ஆனால் சினிமாவுக்கு சமைப்பதில் கிடைக்கும் அனுபவங்கள் பெரியவை. எத்தனையோ ஊர்கள் பார்த்திருக்கிறேன். டில்லி, ஹரியானா, பஞ்சாப், காஷ்மீர், மூனார், பம்பாய் என்று போகாத ஊர்கள் இல்லை. சிவாஜி இரண்டாயிரம் ரூபாய்க்கு ரூம் போட்டுக்கொடுத்து காஷ்மீரில் தங்க வைத்தார். இப்ப அந்த ரூமுக்கு 15,000 கொடுக்கணும். முதலில் காஷ்மீருக்கு இப்போது போக முடியுமா அதுபோல என்றே தெரியவில்லை. சினிமாவிலும் ஒரு சிலர் நன்றாக சம்பாதித்திருக்கிறார்கள். என்னிடம் உதவியாளராக இருந்த ஒருவரே 25 இலட்சத்திற்கு வீடு வாங்கியுள்ளார்.

ராஜன் குறை: உங்கள் வேலை நேரம் எப்படி? வீட்டிற்கு எப்போது வருவீர்கள் போவீர்கள்?

சுப்ரமணி: உள்ளூரில் ஷீட்டிங் என்றால் பல சமயம் இரவு கம்பெனியிலே படுத்துக் கொள்வோம். விடிகாலையிலிருந்தே டிஃபனுக்கு வேலை செய்யவேண்டும். மதிய உணவு, இரவு உணவெல்லாம் தயார் செய்த பிறகு மதியத்தில் வீட்டிற்கு

வந்துவிட்டுப் போகலாம். நைட் ஷீட்டிங் இருந்தால் இரவு வர முடியாது. அவுட்டோர் போனால் வாரக்கணக்கில் வெளியூர் வாசம்தான்.

ராஜன் குறை: நீங்கள் நடிப்பதற்கு எதுவும் முயற்சி செய்யவில்லையா?

சுப்ரமணி: இல்லை. அப்படி ஒரு சூழல் இல்லை. ஒருமுறை சந்திரபாபு இறந்த பிறகு அவர் போல இருக்கிறேன் என்று நடிக்க வைக்க மேக்அப் டெஸ்ட் எடுத்தார்கள். பஞ்சு அருணாசலம், ஏ.எஸ்.ஏ.சாமி, பட்டு டைரக்டர் மூன்று பேரும். உயரம் பத்தவில்லை என்று சொன்னார்கள். நான் கொல்லன்பட்டறைக்கு வேண்டுமானால் போய்விட்டு வருகிறேன் என்று சொன்னேன். சிவாஜி படங்களில் இரண்டு, மூன்று சீன்களில் வந்திருக்கிறேன். புதுப்புது அர்த்தங்களில் "எல்லோரும் மாவாட்ட கத்துக்கிடணும்" பாடலில் ஆடியிருக்கிறேன். இப்போதுகூட நடிகர் சங்கத்தில் பல்லில்லாத ஒருவர் வேண்டும் என்று கூப்பிட்டார்கள்.

சுபகுணராஜன்: நடிகர்கள், டெக்னீஷியன்கள் எல்லோருக்கும் ஒரேபோலத்தான் சாப்பாடு தயாரிப்பீர்களா?

சுப்ரமணி: குழம்பு மட்டும் டெக்னீஷியன்கள் உட்பட எல்லோருக்கும் பொது. ரோஸ்ட், சாப்ஸ், ஃப்ரை இதெல்லாம் ஆர்டிஸ்டிகள், டைரக்டர் போன்றவர்களுக்கு. நாங்கள் சமைப்பதோடு சரி. பரிமாறுவது எல்லாம் புரொடக்சன் ஆட்கள்தான். காலையில் இடியாப்பம், பூரி, இட்லி போன்றவற்றை செய்வோம். மதியம் சாப்பாடு. பற்றாக்குறைக்கு கஞ்சி, மோர், வெங்காயம் போட்டுக்கொடுப்போம். ஒரு சில நடிகர்களுக்கென்று விருப்பமானதை செய்து கொடுப்போம்.

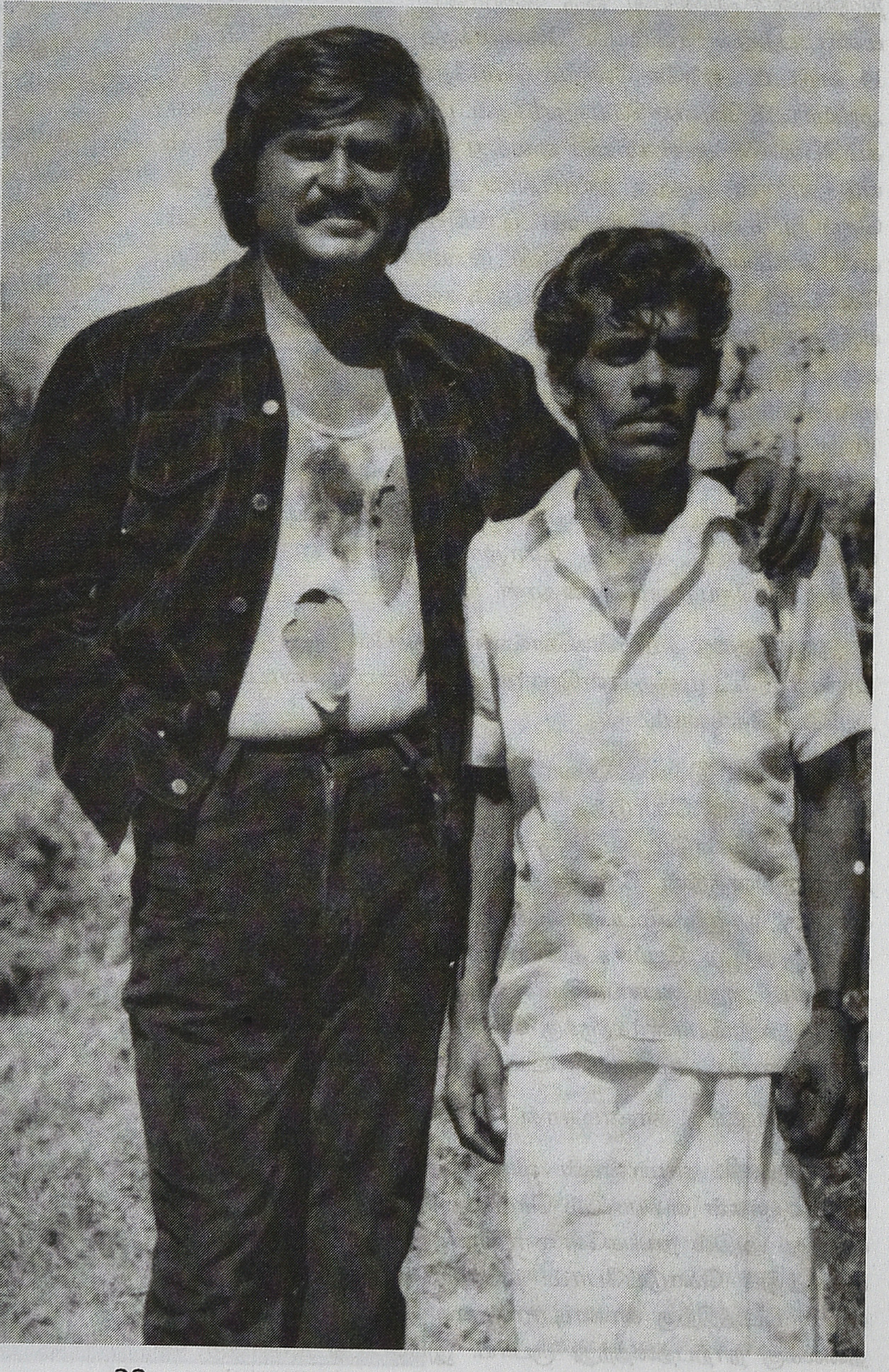
கமலுக்கு கேழ்வரகு கஞ்சி பிடிக்கும். ஒருநாள் பால் விட்டு, ஒரு நாள் தயிர் விட்டு சாப்பிடுவார். தூரல் நின்னு போச்சு படப்பிடிப்பின்போது செந்தாமரைக்கு தினமும் பாவக்காய் சாறு கொடுக்க வேண்டும். ஒரு நாள் தவறுதலாக மிளகாய் அரைத்த அம்மியிலேயே பாவக்காயை நசுக்கி சாறு பண்ணி கொடுத்துவிடார்கள். மனிதர் அலறி விட்டார்.

வரவு நல்ல உறவு படத்தின்போது பாண்டிச்சேரியில் விசு மீன் மிகவும் விரும்பிக் கேட்பார். அவர் தம்பி கிஷ்மு தயிர் சோறு மட்டும்தான் சர்ப்பிடுவார். சகலகலா சம்பந்தி படத்தின்போது மனோரமா சமையலை வெகுவாகப் பாராட்டினார்கள். புதுப்புது அர்த்தங்கள் படத்தின்போது செளகார் ஜானகி என்னுடன் சேர்ந்து நான் கன்னடக்காரி, மைசூர் ரசம் வைக்கிறேன் என்று சொல்லி செய்தார்கள். அவர்கள் பெண்ணையும் கூட்டிவந்தார்கள். ரொம்ப சோஷியல் டைப்.

அதைவிட முத்து படத்தில் ஒரு யானை நடிக்குமில்லையா? அதற்கு முப்பது நாளும் நான்தான் உணவளித்தேன். அது என்னிடம் மிகவும் பாசமாகிவிட்டது. காலையும் மாலையும் ஒரு கிலோ அரிசிச் சோறு, நூறு கிலோ கணக்கில் புல், கரும்பு, ஒரு டஜன் வாழைப்பழம் என்று தடபுடலான சாப்பாடு அதற்கு.

சுபகுணராஜன்: சினிமாத்துறையினரின் வீடுகளில் சமைத்திருக்கிறீர்களா?

சுப்ரமணி: ரஜனிகாந்திற்கு என் சமையல் மிகவும் பிடித்துவிட்டது. இரண்டு மூன்று காய், காலிப்ளவர், கீரை, வெண்டைக்காய் எல்லாம் செய்வேன். இரவில் குழம்பில் போட்ட ஃபிஷ், ஃபிஷ் ப்ரை இரண்டு இட்லியுடன் கொடுப்பேன். அவர் வீட்டிற்குக் கூட்டிப்போய் மனைவிக்கு சொல்லித்தரச் சொன்னார். முத்து பட ஷூட்டிங்கின் போது அவ்வப்போது இருநூறு ரூபாய், ஐநூறு ரூபாய் என்று அன்பாகக் கொடுப்பார். சேதுமாதவனின் வண்ணக்கனவுகள் படப்பிடிப்பின்போது வைரமுத்து என் சமையலை ரசித்து என்னைப்பற்றி ஒரு கவிதையே எழுதித் தந்து, வீட்டிற்குக் கூட்டிப்போய் சமையல் கற்றுத்தரச் சொன்னார்.



சிவாஜி கணேசன் திருப்பம், உன்னைப்போல் ஒருவன் படங்களின்போது எறாத்தொக்கு கேட்பார். வீட்டில் வந்து சமையல் செய்யச்சொன்னார். நான் சுதந்திரமா இருக்கேன் என்று சொன்னேன். என்னைவிட நல்லா நடிக்கிறேன்னு சொன்னார் சிவாஜி.

காளிமுத்துன்னு எம்.ஜி.ஆர்கிட்ட ஒருவர் இருந்தார். ராஜா தேசிங்கு போன்ற படங்களுக்கு அவர் சமையல்காரர். நான் அவருக்கு அஸிஸ்டெண்டாக இருந்திருக்கிறேன். அவர் இல்லாமல் எம்.ஜி.ஆர். ஷூட்டிங் வரமாட்டார்.

எனக்கு எம்.ஜி.ஆரிடம் ஒரு கசப்பான அனுபவம். வாஹினியில் செட் அஸிஸ்டெண்டாக வேலை பார்த்தபோது 1971இல் எனக்கு கல்யாணம் ஏற்பாடாகியது. அங்கே வேலை பார்த்தவர்களெல்லாம் ஆளுக்கு இரண்டு ரூபாய் போட்டு வடபழனி கோயிலில் கலியாணம் செய்து வைத்தார்கள். அந்தப் பெண்ணோட அண்ணனும் சமையல்காரர். எனக்கு நாலு வயது இருக்கும்போதே அப்பா இறந்துவிட்டார். என் அக்காவும், பெண்ணின் அக்காவும்தான் திருமணத்தை முடிவு செய்தனர். நாராயணன்னு ஒரு தெலுங்கு சமையல்காரர்தான் கல்யாணத்தை முன்னெடுத்துச் செய்தார். அப்போது ரிக்ஷாக்காரன் படப்பின்போது எம்.ஜி.ஆருக்கு 16 ரூபாய்க்கு தாம்பூலம் கொடுத்து திருமண அழைப்பைக் கொடுத்தேன். அவர் என்ன மனநிலையில் இருந்தாரோ கல்யாணம், கருமாதி எல்லாவற்றிற்கும் நான்தான் செய்யவேண்டுமா என்று கேட்டுவிட்டார்.

அதேபோல வசந்த மாளிகை படத்திற்காக முதன்முறையாக வாஹினி ஸ்டுடியோவிற்கு நடிக்க வந்தார் சிவாஜி. நாங்கள் தொழிலாளர்கள் எல்லாம் அவருக்கு மாலை போட்டு வரவேற்றோம். பின்னர் பொங்கல் சமயத்தில் எம்.ஜி.ஆரிடம் நன்கொடை கேட்டபோது (வழக்கமாக ஐந்து ரூபாய் தருவார்) யாருக்கு மாலை போட்டீர்களோ அவரிடமே வாங்கிக் கொள்ளுங்கள் என்று சொல்லிவிட்டார்.

சுபகுணராஜன்: உங்கள் திருமணத்திற்கு வேறு யார் உதவி செய்தார்கள்?

சுப்ரமணி: ஜெயலலிதா உதவி செய்தார். ஜெயலலிதாவிடம் கருப்பசாமி என்ற டச்அப் பாய் இருந்தார். அவர் நான் கேட்டுப்பார்க்கிறேன்; இல்லாவிட்டால் நானாவது தருகிறேன் என்று சொல்லிவிட்டு அழைப்பிதழைக் கொண்டு போய் காட்டினார். ஜெயலலிதா "நான் நாளைக்காலை விடியும்போதே ஷூட்டிங் போய்விடுவேன். அவரை நாலு மணிக்கெல்லாம் என் வீட்டுற்கு வரச்சொல். என் அம்மா கேட்டால் மேனஜர் மாதவனைப் பார்க்க வந்ததாகச் சொல்லச்சொல்" என்று கருப்புசாமியிடம் சொல்லிவிட்டார். நான் மறுநாள் காலை மாம்பலம் பக்கத்தில் அவர் வீட்டிற்கு விடியற்காலை நான்கு மணிக்கெல்லாம் சென்றேன். சொன்னபடியே மேனேஜர் மூலமாக இருநூறு ரூபாய் கொடுத்தார். முதன் முதலில் சினிமாத்துறையில் இருநூறு ரூபாயை சேர்ந்தாற்போல நான் பார்த்தது அப்போதுதான்.

சுபகுணராஜன்: உங்கள் சமையலில் உங்களுக்குப் பிடித்த ஐட்டம் எது?

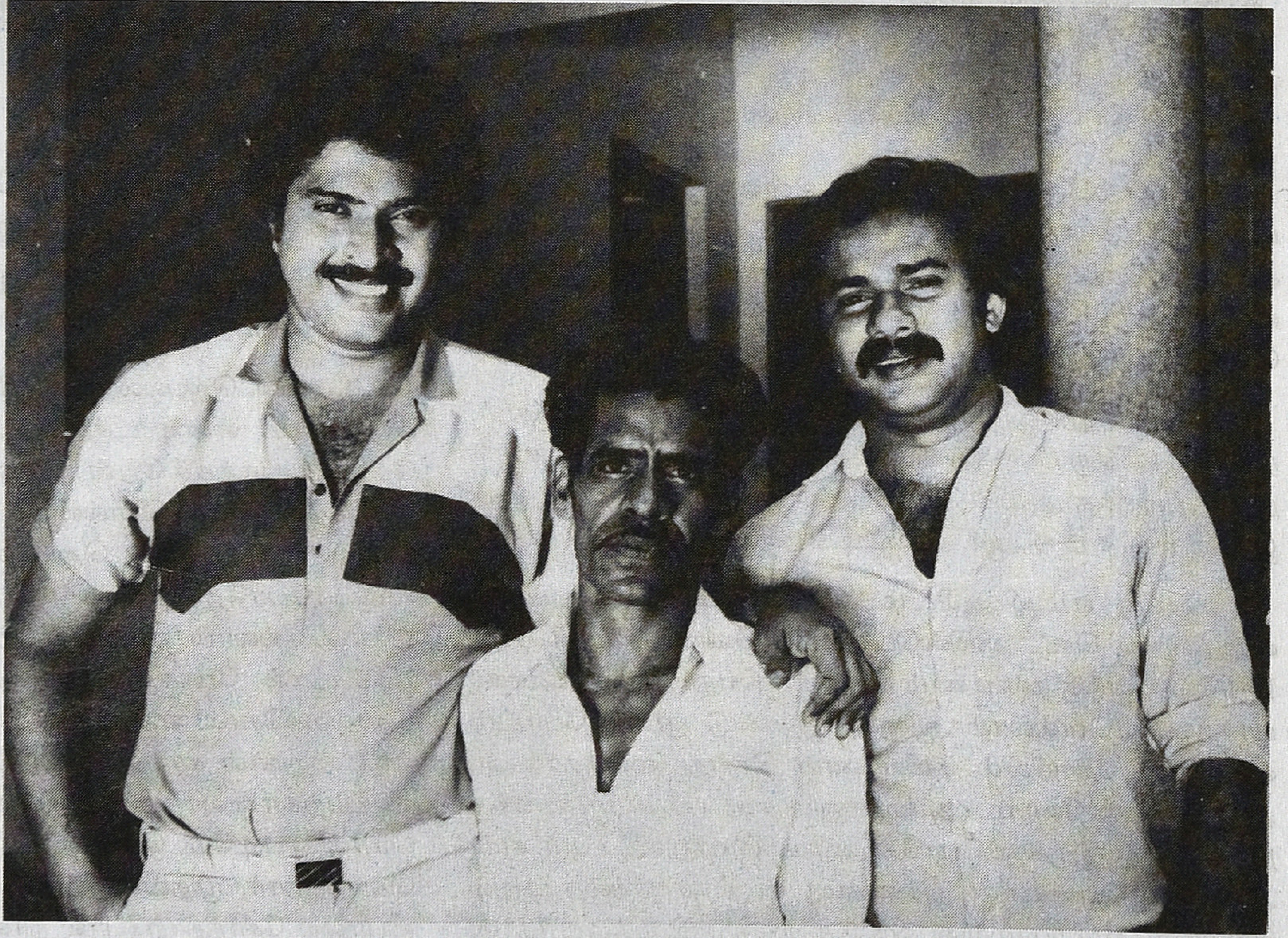
சுப்ரமணி: ரசம். எல்லோருக்குமே என்னுடைய ரசம் பிடிக்கும். நெஞ்சில் ஒரு ராகம் தயாரிப்பாளர் தனக்கு வந்த ரசத்தைப் பக்கத்து செட்டில் நடித்துக்கொண்டிருந்த ஹிந்தி நடிகைக்குக் கொடுத்தார். அதைப் பருகிய அவர் ரசம் செய்தவரை பார்க்கவேண்டும் என்றார். என்னைக்கண்டவுடன் கவர்ச்சியாக உடையணிந்திருந்த அந்த நடிகை என் கையைப் பற்றி முத்தமிட்டார். பாலுமகேந்திராவின் படத்தில் நடித்தபோது அமோல் பலேகர் ரசத்தை விரும்பிப் பருகுவார்.

சிவாஜி கணேசனுக்கு காஷ்மீர் போகும்போது நான் செய்து தந்த எண்ணெய்க் கத்திரிக்காய் குழம்பு, தேங்காய் சாதம் காம்பினேஷன் அவருக்கு ரொம்பப் பிடிக்கும். தேங்காய் ஸ்ரீநிவாசன் சாப்பாடு வேண்டாம் என்றபோது சிவாஜி அவரை உன் பெயரிலேயே தேங்காய் வைத்துக்கொண்டு இவ்வளவு அற்புதமான தேங்காய் சாதம், கத்திரிக்காய் குழம்பு காம்பினேஷன் சாப்பிட மாட்டேன் என்கிறாயே என்று திட்டி சாப்பிடச்சொன்னார்.

கே.பாலசந்தருக்கு தேங்காய், வெங்காயம் சேர்க்கக் கூடாது. வத்தக்குழம்பு, அப்பளம் விரும்பிச் சாப்பிடுவார். புன்னகை மன்னன் ஷீட்டிங் போது ஏண்டா என்னை தூங்க வைக்கிற என்று திட்டுவார். மிகவும் நல்ல மனிதர்.

ராஜன் குறை: நீங்கள் பிஸியாக இருந்த காலத்தில் தொடர்ந்து படம் இருக்குமா?

சுப்ரமணி: ஒரே சமயம் பல இடங்களில் படப்பிடிப்பு நடக்கும். கோட்டயம், வர்கலா, திருவனந்தபுரம் என்று மாறி மாறிச்சென்று பார்த்துக்கொள்வேன். துடிக்கும் கரங்கள், மூன்றாம் பிறை இரண்டு படத்திற்கும் ஒரே நேரத்தில் அஸிஸ்டண்ட் வைத்துக்கொண்டு சமைத்தேன்.



சுபகுணராஜன்: மலையாளப் படங்களுக்கும், தமிழ்ப்படங்களுக்கும் சமையலில் என்ன வித்தியாசம்?

சுப்ரமணி: மலையாளப்படத்தில் டிஃபன் என்றால் ஒரே ஒரு ஐட்டம்தான் இருக்கும். எவ்வளவு வேண்டுமானால் சாப்பிடலாம். ஆனால் ஒரே ஒரு ஐட்டம்தான். சாப்பாட்டில் தினமும் மீன்கொழம்பு, புளிக்கறி, ரசம் வேணும். அங்கே எல்லோருக்கும் ஒரே மாதிரி சாப்பாடுதான்.

நாணயம் படத்தின்போது ஒருமுறை மம்முட்டி என்னிடம் பீடி கேட்டார். நான் பெரிய மனிதர் பீடி கேட்கிறீர்களே என்றேன். அதிலும் புகைதானே வருகிறது என்றார். அப்படி எளிமையாகப் பழகுவார்.

சுபகுணராஜன்: இந்தத் தொழிலில் என்னவிதமான பிரச்சினைகளை எல்லாம் சந்தித்திருக்கிறீர்கள்?

சுப்ரமணி: கடல் மீன்கள் படம் எடுக்கும்போது கொல்லூர் மூகாம்பிகை கோயிலுக்கருகே ஷூட்டிங். எங்கள் சாப்பாட்டு வேன் அப்படியே கவிழ்ந்து விட்டது. நல்லவேளையாக யாருக்கும் அடிபடவில்லை. வண்டிக்குத்தான் அடிபட்டது.

ஒரு முறை ஒரு கல்யாணத்துக்கு சமைத்துக் கொண்டிருந்தபோது எனக்கு நல்ல காய்ச்சலாக இருந்தது. சரி சமையலை முடித்துவிட்டு போய்விடலாம் என்று செய்து கொண்டிருந்துபோது, உடம்பெல்லாம் அம்மை போட்டு விட்டது தெரிந்தது. பாதி சமையலில் எப்படிப் போவது? அப்படியே பல்லைக் கடித்துக்கொண்டு சமையலை முடித்துவிட்டேன். இப்படியும் சோதனைகள் வரும்.

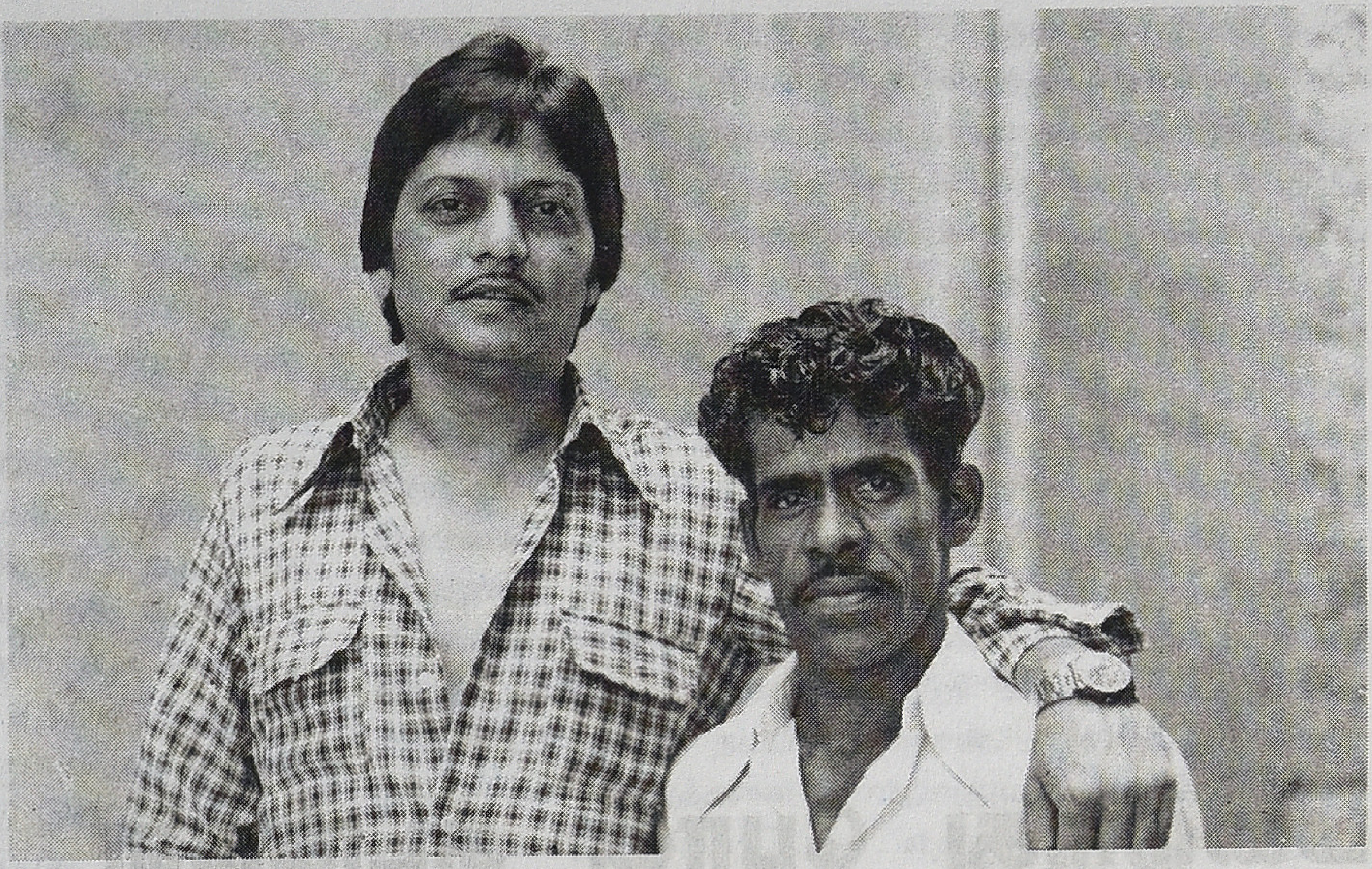
புரொடக்சன் பார்ப்பவர்களுடன் சில பிரச்சினைகள் ஏற்படும். ரோஜா படத்தின்போது அதைத் தயாரித்த பாலசந்தர் கம்பெனியில் பொறுப்பாளராக இருந்தவர் ஐநூறு ரூபாய்க்காக என்னைத் தவறாகக் குற்றம் சாட்டிப் பேசினார். நான் இனிமேல் நீ இருக்கும் வரை இந்தக் கம்பெனிக்கு வரமாட்டேன் என்று சொல்லிவிட்டு வந்துவிட்டேன். அவர் சிறிது நாட்களில் இறந்து போய்விட்டார். பின்னர் முத்து படம் ஷீட்டிங் ஆரம்பித்தபோது பாலசந்தரே காரெடுத்து வந்து கூட்டிக்கொண்டு போனார்.

சங்கம் என்ற மலையாளப் படத்தில் ஒரு நாள் மம்முட்டி கேரளா அரிசிச் சாப்பாடு கேட்டார். சாப்பிடும்போது அதில் கல் இருந்திருக்கிறது. என்னைக் கூப்பிட்டு ஏன் இப்படிக் கொல்கிறீர்கள் என்று சப்தம் போட்டார். நான் தயாரிப்பாளரிடம் சொல்லவா என்று கேட்டார். நான் கல் இருந்தது தவறுதான். தயாரிப்பாளரிடம் சொன்னால் என்னை அனுப்பிவிட்டு இன்னொரு ஆளை சமைக்கச்சொல்வார். என் வேலையைக் கெடுப்பதால் உங்கள் பிரச்சினை தீருமென்றால் சொல்லுங்கள் என்றேன். பேசாமல் இருந்துவிட்டார். இது போல சில சிறு பிரச்சினைகள் வரும்.

சுபகுணராஜன்: உங்களுக்குச் சங்கம் இருக்கிறதில்லையா?

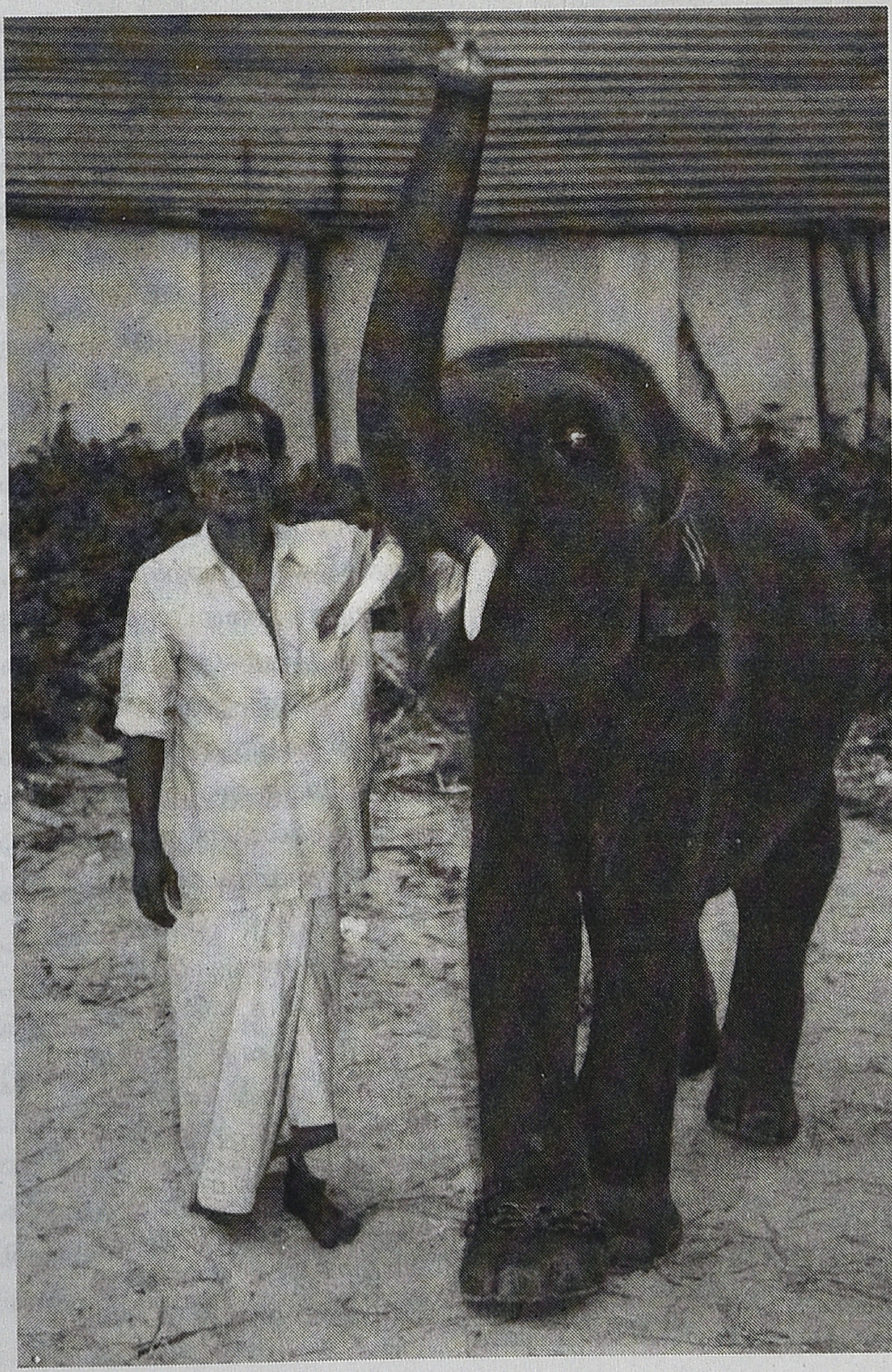
சுப்ரமணி: 1981இல் சினிமா சமையல் கலைஞர்களுக்கான யூனியன் ஆரம்பித்தது. அது பெப்சியில் (FEFSI) ஒரு

உறுப்பினர் யூனியன். பதினாறு பேர் ஆரம்பித்தது. இப்போது 240 . பேர் உறுப்பினர்களாக உள்ளனர். இப்போது உறுப்பினர் ஆவதற்கு ஒன்றேகால் இலட்சம் ரூபாய் தர வேண்டும். காலமெல்லாம் உன் மடியில் படம் எடுத்தபோது ஊர்க்காரர்களை வைத்து சமையல் செய்தார்கள். நான் யூனியன் தலைவராக இருந்தேன். ஷீட்டிங்கை நிறுத்திக் காட்டுகிறேன் என்று சொன்னேன். செய்தேன். ஒரு பிரபல இயக்குனர் ஒருமுறை எங்கள் காண்டிராக்ட் வேலைக்கு 16,000 ரூபாய் பாக்கி வைத்தார். அவர் ரெக்கார்டிங்கை நிறுத்தினேன். 2000ஆம் ஆண்டு முதல் 2006வரை யூனியன் தலைவராக இருந்தேன். இப்போது இளைஞர்கள் எடுத்துச் செய்கிறார்கள். வயதாகிவிட்டதால் நான் அதிகம் தலையிடுவதில்லை.



சுபகுணராஜன்: நீங்கள் வருமானத்திலிருந்து ஒரு பகுதியை யூனியனுக்கு சந்தாவாகத் தரவேண்டுமா?

சுப்ரமணி: தினச் சம்பளத்தில் 5% தரவேண்டும். யூனியனிலிருந்து கல்யாணத்திற்கு குழந்தைகள் படிப்பிற்கு உதவி செய்கிறோம்; கடன் கொடுக்கிறோம். இன்ஷ்யூரன்ஸ் போல குடும்ப நலத் திட்டம்னு வருஷத்திற்கு 400 ரூபாய் வாங்கி சேக்கிறார்கள். தப்பு செய்தால் அபராதம் உண்டு. ராஜமண்ணார் சாலையில் யூனியன் அலுவலகம் இருக்கிறது. பெப்ஸி சண்டை வரும்போது நான் யூனியனில் இருந்தேன்.



சுபகுணராஜன்: பெப்ஸி பொறுப்பாளர்களை தேர்ந்தெடுக்க நீங்களெல்லாம் சேர்ந்துதான் ஓட்டுப்போடுவீர்களா?

சுப்ரமணி: எங்கள் சங்கத்து பிரதிநிதிகள் அந்த தேர்தலில் ஓட்டுப் போடுவார்கள். இப்ப வி.சி.குகநாதன் தலைவராக இருக்கிறார். செயலாளர் கா்மிராமேன் சிவா. பொருளாளர் டிரைவர் சங்கத்தைச் சேர்ந்தவர்.

சுபகுணராஜன்: சமீபத்தில் நீங்கள் வேலை செய்த படங்கள் எவை?

சுப்ரமணி: உன்மேல் ஆசை வச்சேன் என்று சத்யராஜ் நடித்த படம். உன்னைக் கண் தேடுதே என்ற டி.பி.கஜேந்திரன் படம். இப்போ சமஸ்தானம்னு சரத்குமார் படம் பண்ணியிருக்கேன். இப்போது போட்டோவெல்லாம் எடுத்துக்கொள்ளும் ஆர்வம் இல்லை. கிட்டத்தட்ட வேலை செய்வதை நிறுத்திவிட்டேன். அரசாங்க வேலை போல பென்ஷன் எல்லாம் கிடையாது.

ராஜன் குறை: சேமிப்பு?

சுப்ரமணி: என் குழந்தைகள்தான் என் சேமிப்பு, சொத்து எல்லாம். பொண்ணுக்குக் கல்யாணம் ஆகிவிட்டது. அவள் கணவர் செல்போன் கடை வைத்திருக்கிறார். என் பையன் கார்த்திக் ஒளிப்பதிவாளர் திரு அவர்களிடம் அஸிஸ்டெண்ட் காமிரா மேனாக இருக்கிறான்.

என் பையன் பிறந்தபோது கேடிசி பிலிம்ஸிற்கு வார்த்தா என்ற மலையாளப் படம் செய்துகொண்டிருந்தேன். அந்தப் படத்தில் வேலை செய்த கங்காதரன் என்பவர் உன் மகன் அறிவுக்கூர்மையுடன் இருப்பான் என்று சொன்னார். அது போலவே என் பையன் படிப்பில் எப்போதும் முதலிடத்தில் வருவான். ஒருவர் வயிறார சாப்பிட்டு மனதார வாழ்த்துகிறார் பாருங்கள்; அதுதான் வாழ்த்து. நான் சம்பாதித்தெல்லாம் அதுதான்.

மறைந்து போன தடங்கள்

தற்செயலாகப் பார்த்த ஆராதனை (1981) திரைப்படம் பற்றிய விமர்சனக் குறிப்புகள்

வசந்தகுமாரன்

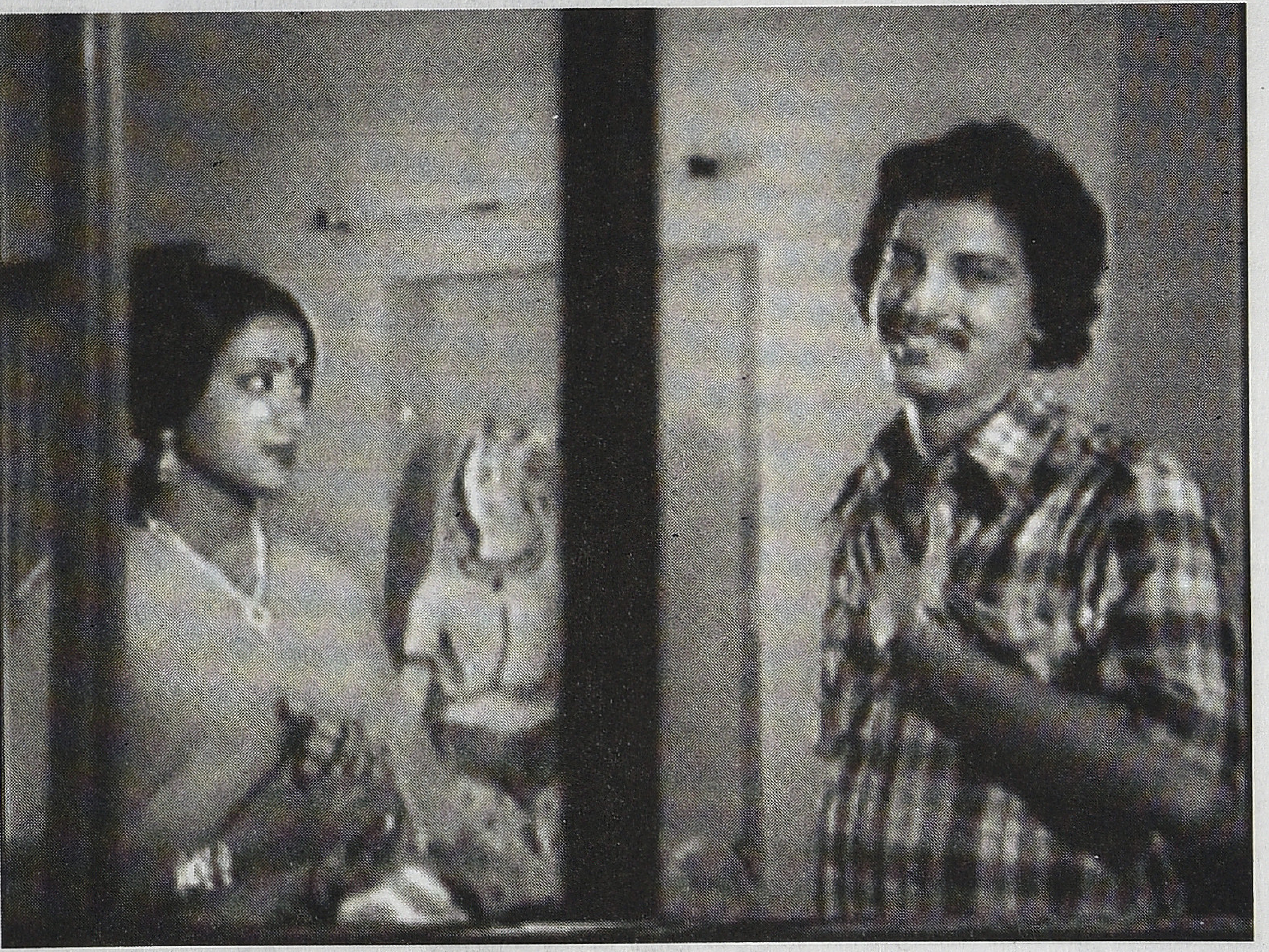
பேய் போல ஓடிக்கொண்டிருக்கும் தினசரி பொழுதுகளைசில சம்பவங்கள் அந்நாளைய ருசியை அதிகபடுத்தி நமது சொரணைகளை அர்த்தப்படுத்தும். அம்மாதிரியான சம்பவங்களை கலைகளே பெரும்பான்மையான இடத்தை எடுத்துக்கொள்ளும் என்பதை நாம் அறிந்ததே... அது கலைத்துபோடும் ஞாபகங்கள், எண்ணங்கள், சிந்தனை ஒட்டங்கள் எல்லாமே நமது எல்லா அவநம்பிக்கைகளையும் தீயிட்டு நமது இருப்பை மேலும் செழுமை செய்ய முயலும். நாம் தான் அதை உதறிவிட்டு மீண்டும் மீண்டும் அவசர பொறியில் மாட்டிக்கொண்டு அல்லாட ஆசைப்படுகிறோம். வளர்ச்சியின் பெயரால் நகரம் இந்த பொறியின் விசையை விரித்துக்கொண்டே செல்கிறது.

மிக எளிமையாக தான் எல்லாவற்றையும் விளக்க எல்லோருக்கும் ஆசை இருக்கிறது. அனுபவ சிக்கலை விவரிக்க வேறு வழியில்லை. அத்தனை சிடுக்குகள் உள்ள ஒரு விஷயத்தை நாம் வெட்டி விடுவிக்க முயன்றால் எதுவும் மிஞ்சாமல் சலிப்பில் குப்பைத்தொட்டியில் எறியவேண்டியதுதான்.

இப்படியான அமர்களத்தில் பல நேர்த்திகள், முயற்சிகள், தேர்ந்த உழைப்புகள், காதல் மௌனங்கள், அழுகுரல்கள், துயரங்கள், வெளிச்சம் பெறாத வனப்புகள், இசை உக்கிரங்கள், எல்லாமே காலப்பெருங்கடலில் மறைந்து போய் இருக்கிறது. இங்கு எல்லாமே வெற்றி எனும் வெறி ஏறிய இராட்சசன் கையில் தான் எல்லாமுடிவுகளும் எழுதி கொடுக்க பட்டிருக்கிறது. அதன் பிரமாண்ட தடத்தில் அழுந்தி மறைந்து போன

ஒரு சிறு பூந்தடம் தான் ஆராதனை எனும் திரைப்படம்.

1981 எனும் வருடத்தில் திரு டி.பிரசாத் என்பவரால் எடுக்கப்பட்ட இந்த திரைப்படம் சுமன்,சுமலதா,நிழல்கள் ரவி, சாருஹாசன், ஏ,ஆர்.ஆர், கவுண்டமணி,பூபதி (மனோராமவின் மகன்) வெள்ளை சுப்பையா, குண்டு கல்யாணம் ஆகியோர் நடித்திருக்கிறார்கள். இசை இளையராஜா. ஒளிப்பதிவு யாரென்று தெரியவில்லை.. இந்த படத்தை பொறுத்தவரை ஒளிப்பதிவாளர் பெயர் தெரிந்துகொள்ள வேண்டிய ஒன்று. திரைப்படத்தில் அதுவும் குறிப்பாக காதல் கதையில் வண்ணத்தை எப்படி பயன்படுத்தவேண்டுமென்று ஒளிப்பதிவாளர் நன்றாக பாடமெடுக்கிறார். அத்துடன் சினிமா ஊடகம் ஒரு காட்சி ஊடகம் என்று மிக தெளிவாக இயக்குநர் பிரசாத் புரிந்தும் வைத்திருக்கிறார். மிக சுலபமாக பார்வையாளன் கூக்குரல் எழுப்பி கத்திவிடக்கூடிய காட்சிகளை அந்த கூக்குரல்களை அடக்கும் விதமாக அவர் திரைக்கதையை மிக நம்பகத்தன்மையோடு இயக்கியிருப்பது. எனக்கு பெரும் ஆச்சர்யத்தை ஏற்படுத்தியது.



கதை வழக்கமான காதல்கதை தான். கல்லூரியில் படிக்கும் சுமனை உடன் படிக்கும் மாணவி சுமலதா ஒரு தலையாக காதலிக்கிறார். சுமன் அவளது காதலை அறிந்திருந்தாலும் அதை தீவிரமாக எடுத்துக்கொள்ளாமல் படிப்பே முக்கியம் என்று இருக்கிறார். ஒரு பொழுதில் சுமலதாவின் காதலில் உள்ள ஆழம் சுமனுக்கு புரிந்துவிடுகிறது. சுமலதாவை ஏற்றுக்கொள்கிறார். நண்பர்கள் சுமனிடம் சுமலதா காதலிப்பது, சுமன் பெரும் வசதியானவர் எனும் காரணத்திற்காகத்தான் என்று சொல்கிறார்கள். ஆனால் சுமன் அதை நம்பவில்லை. சுமலதாவுக்கும் சுமன் பெரும்பணக்காரர் என்பது தெரியாது. மிகமிக கண்ணியமாக சுமன் சுமலதா காதல் சம்பவங்கள் நகர்ந்து செல்கிறது. கல்லூரி மூன்றாம் ஆண்டுத்தேர்வின் இறுதிநாளில் சுமன் சுமலதாவை திருமணம் செய்ய முடிவெடுக்கிறார். அதன் பொருட்டு தன் வீட்டையும் சுமலதாவிற்கு காட்ட அழைத்துச்செல்கிறார். அந்த பிரமாண்ட பங்காளவின் விசுவாசமான நிர்வாகி சாருஹாசன் ஒரு சிறு சந்தகேத்திற்கும் இடமில்லாதவர். கவுண்டமணி வீட்டுக்காவல்காரர், பண ஆசை என்பது என்பது அவருக்கு நோய். சுமலதா சுமன் வசிக்கும் பங்களாவின் பிரமாண்டத்தில் மிரண்டு போகிறார், சுமனுக்கு பெற்றோர்கள் உற்றார் உறவினர்கள் யாரும் கிடையாது அந்த ஒரு காரணத்திற்காகத்தான் தான் மிக கண்ணியமான வாழ்க்கையை நடத்துவதாக விவரிக்கிறார்.

சுயகட்டுப்பாடு ஒன்றே அவரது பெரும் சொத்தாக சுமன் கதாபாத்திரத்தை இயக்குர் விவரித்து சொல்வது மிக நேர்த்தியாக இருக்கிறது. ஒவ்வொரு அறையாக திறந்து திறந்து காட்டும் சுமன், சுமலதாவின் மெட்டி ஒசைக்காக அந்த அறைகள் காத்திருப்பதாக கூறுகிறார். சுமலதாவின் பூரிப்பு தாங்கவில்லை. மிக சுமாரான குடும்பத்தை சார்ந்தவர் சுமலதா தனக்கு நேரப்போகும் இந்த அதிர்ஷடம் தன் வாழ்நாளின் பெரும் பொக்கிஷம் என்று எண்ணுகிறார். இறுதியாய் கட்டிலறைக்கு வரும் சமயம் அந்த அறையின் கதவை திறக்கும் சமயத்தில் சாருஹாசன் அவசரமான வெளிநாட்டு தொலைபேசி அழைப்பை சொல்லி அழைக்க, சுமன் சுமலதாவை காத்திருக்க சொல்லி சாருஹாசனோடு செல்கிறார். அச்சமயம் அங்கு வரும் கவுண்டமணி சுமலதாவிடம் சுமன் வாழும் மர்மமான வாழ்வை பற்றி சொல்லி சுமலதாவை பீதியூட்ட அவள் நம்பிவிடுகிறாள். ஏறக்குறைய சுமன் முன்பு பேசிய அத்தனை வார்த்தைகளையும் பேசி, இந்த கட்டிலைறைக்குள்ள போன எந்த பெண்ணும் திரும்பி உயிரோடு திரும்பியதில்லை என்று சொல்ல, குழப்பத்தின் உச்சத்துக்கே சென்ற சுமலதா அங்கிருந்து ஓட முயற்சிக்கும் சமயம் சுமன் வந்து விட, பயந்து போன சுமலதா அங்கிருந்து உடனே போகவேண்டுமென்கிறாள். சுமன் அவளை காரில் அழைத்துபோகும் சமயம் சுமலதாவின் சந்தேகம் வார்த்தைகளை தடிக்க செய்கிறது. சுமன் காரோட்டியபடியே அவளது கையை ஒரு வேகத்தில் பிடிக்க அவளுக்கு சந்தேகம் வலுத்து மிக அசிங்கமாக சுமனை திட்டிவிடுகிறாள். சுமனுக்கு மிக அவமானகரமாக போய்விடுகிறது. சுமனும் மிக ஆபாசமாக ஆங்கிலத்தில் திட்டிவிடுகிறார். இருவருமே அவ்விதமான தரத்தில் வாழ்பவர்கள் அல்ல.. நம்பிக்கையும் பொறுமையின்மையும் சுமலதாவை தள்ளாடவைக்க

சுமனும் வரம்பை மீறி திட்டிவிடுகிறார். சுமலதா இனி என் வாழ்நாளில் உன் முகத்தை பார்க்கவேமாட்டேன் என்று சொல்ல.. ஆனால் சுமனோஞ் நான் யாரென்று உன்னிடம் நிருப்பித்து நீ.... என்னிடம் மன்னிப்பு கேட்ட பிறகே நான் உன் கழுத்தில் தாலி கட்டுவேன் என்று சபதமிடுகிறார். கதையானது இங்குதான் தடம் மாறுகிறது. முன்னோரு நாள் கல்லூரி ஆண்டு விழாவின் கலைநிகழ்ச்சிக்காக சுமன் தந்திரவித்தைகள் காட்டும் ஏ.ஆர்.ஆரை சந்திக்கிறார். அப்பொழுது அவர் மூலமாக ஏவல் பில்லி சூனியத்தின் நம்பகத்தன்மை பற்றி அறிய நேருகிறது. ஏ.ஆர்.ஆர் அதன் சாத்தியங்களை சுமனிடம் விளக்குகிறார். இப்பொழுது சுமன் ஏவல் மூலமாக சுமலதாவை வளைக்க முயற்சி செய்யலமா..? என்று யோசிக்கிறார்.. அந்த சிந்தனையே அருவருப்பாக இருக்கிறது சுமனுக்கு.. ஒதுக்கி தள்ளுகிறார். ஆனால் சுமனின் போதாத நேரம்... சுமலதா தன் வீட்டில் உடனடியாக திருமணத்திற்கு ஒத்துக்கொள்கிறார். சுமலதாவின் பெற்றோர்கள் மாப்பிள்ளையாக தேர்ந்தெடுத்தது சுமனுடன் படித்த நிழல்கள் ரவியை.

சுமனுக்கு மனம் இருப்புக்கொள்ளவில்லை அவரது ஒரே கனவாக வரித்திருந்த சுமலதா திருமணம் செய்துகொள்வதில் மனம் ஒப்பவில்லை. ஆனால் சுமலதாவுக்கு நிழல்கள் ரவியுடன் திருமணம் விமரிசையாக நடந்து முடிந்தே விடுகிறது. ஒரு மனிதனுக்கு தேவையான அத்துணை ஒழுக்கங்கள் கொண்ட, சுமன் விரக்தியின் முழுவடிவமாக மதுவுக்கு அடிமையாகி ஏவல் செய்முறையை முயற்சி செய்து பார்க்கிறார். ஏவல் அவருக்கு கட்டுப்படுகிறது. அதன் மூலமாக சுமலதாவின் முதலிரவை பெரும் பயங்கரத்துக்கு தள்ளிவிடுகிறார். ஏவல் சுமனின் பூசையறையில் தெய்வங்களுக்கு பதிலாக சுமனின் ஏவலாக குடியேறி, சுமலதா நிழல்கள் ரவி தாம்பத்ய இணைப்பை பயங்கர நிகழ்வாக மாற்றி சீர்குலைக்கிறது. வசீகரமான சுமன் சுமலதாவை வசியம் செய்ய இருண்ட செயல்களுக்கு தன்னை முழுவதுமாக அர்பணிக்கிறார். அவரது சொத்துகளை கவனிக்கும் சாருஹாசனுக்கு தன் சொத்து முழுவதையும் எழுதிக்கொடுக்கிறார். மனதின் அடியாழத்தில் தீமைக்கும் நன்மைக்கும் ஆன போராட்டத்தில் தன் முழு சக்தியும் இழந்து சுமனின் கண்ணியமான வாழ்வே நசிந்து போகிறது.. ஏவலிடம் தன்னை விட்டுவிடச்சொல்ல அது விலக மறுத்து சுமலதாவின் மீதான வசியத்தை தொடர்ந்து நடத்தசொல்லி சுமனை துன்புறுத்துகிறது. ஆனால் அதற்குள் நிழல்கள் ரவி ஏ.ஆர்.ஆரை சந்தித்து தனக்கும் சுமலதாவுக்கும் நடந்த நிகழ்வுகளை சொல்கிறார். தொடர்ந்த விசாரணையில் ஏ.ஆர். ஆர் சுமனின் ஏவல் வேலை என்று கண்டுபிடித்து,நிழல்கள் ரவியுடன் சாமியார் ஒருவரிடம் சென்று பூசைசெய்து தரப்பட்ட அம்மன் சிலையொன்றை கொடுத்து சுமனின் ஏவல் வசியத்தை ஒழிக்க புறப்படுகிறார். அதற்குள் குடியும்,மன நோயும், சுமனை கொன்றுவிடுகிறது. ஆனால் சுமனது ஆவி, விடாமல் சுமலதாவை வசியம் செய்து தன் பங்களாவுக்குள் வரவழைத்துவிட அங்கு வந்து சேரும் ஏ.ஆர்.ஆர் மற்றும் நிழல்கள் ரவி அம்மன் சிலையை வைத்து சுமனது ஆவியையும் ஏவலையும் ஒழித்துவிடுகிறார்கள். சுமன்ஆவி ஏவலோடு கருகி ஒழிந்து போக சுமலதா வசியத்திலிருந்து மீள்கிறார். ஆனால் அக்காட்சியை கண்ட சாருஹாசன், கவுண்டமணி தங்களது முதலாளியின் ஒழிப்பு பெரும் கதறலை தோற்றுவிக்கிறது. கவுண்டமணி இறுதியாக அந்த உண்மையை சொல்கிறார். கல்லூரியில் படித்த நிழல்கள் ரவி சுமலதாவின் மீது காதல் கொண்டு அதை அடையமுடியாமல், கவுண்டமணியின் பண ஆசையை பயன்படுத்தி சுமனை பற்றி மிக அநியாயமான பொய்யை சொல்லி சுமலதாவின் மனதை குழப்பியிருக்கிறார். பங்களாவின் தோற்றமும்,யாருமற்ற அறைகளும் பொய்யை எந்த மனத்தடையும் இல்லாமல் சுமலதாவை நம்பவைக்கிறது. கவுண்டமணி நிழல்கள் ரவியின் கொடூர எண்ணத்திற்கு உட்பட்டு தான் அப்படி சொன்னதாகவும் ஆதனால் தன் முதலாளி வாழ்வு நாசமாகி சீரழிந்து போனதாக சொல்ல சுமலதா அதிர்ச்சியாகிறார். சுமலதாவை பார்த்து கவுண்டமணி .. ஏம்மா நாந்தான் பணத்தாசை பிடிச்சி போய் அப்படியொரு பொய்யை சொன்னேன்... நல்லா படிச்சவங்க நீங்க முன்ன பின்ன யோசிச்சி முடிவு எடுக்கவேணாமா... என்று கதற, சுமலதா உயிரற்று போகிறார். சுமலதா நிழல்கள் ரவியிடம் நீ என் கணவன் இல்லை என்று சொல்கிறார். சுமனோடு பழகிய நாட்களில் பாடிய ஆங்கில பாடல் ஒன்று தூரத்தில் ஒலிக்க அதை நோக்கி நடக்கிறார். கீழே சுமன் காரின் மீது சாயந்து நின்று சுமலதாவை அழைக்க.. சுமலதா மாடிமேலிருந்து குதித்து சுமனிடம் போய் சேர்கிறார். காதலார்கள் ஆவிகளாக ஒன்று சேர்கிறார்கள் என்பதோடு படம் முடிவடைகிறது.

வெறும் கதையாக படித்தால் உங்களுக்கு பெரிய பூசுற்றலாக தோன்றும் இந்தப்படம் பார்ப்பதற்கு அவ்வாறான அனுபவத்தை எனக்கு தரவில்லை. காரணம் படமாக்கபட்டதன் கலைநேர்த்தி மற்றும் தொழில் நேர்த்தி. இந்த இயக்குநரை பற்றி இந்த கட்டுரை எழுதும் வரையிலும் யாரென்ற தகவல்கள் ஒரு வரிகூட எனக்கு தெரியாது.

வெறும் கதையாக படித்தால் உங்களுக்கு பெரிய பூசுற்றலாக தோன்றும் இந்தப்படம் பார்ப்பதற்கு அவ்வாறான அனுபவத்தை எனக்கு தரவில்லை. காரணம் படமாக்கபட்டதன் கலைநேர்த்தி மற்றும் தொழில் நேர்த்தி. இந்த இயக்குநரை பற்றி இந்த கட்டுரை எழுதும் வரையிலும் யாரென்ற தகவல்கள் ஒரு வரிகூட எனக்கு தெரியாது. ஆனால் அவரை பற்றிய எல்லா முடிவுகளும் தீர்மானங்களும் இந்த படத்தின் ஊடாக அவர் வைத்திருக்கிறார் என்றே எனக்கு படுகிறது. மீக கீழ்த்தரமான காதல் கலந்த பேய்பட இயக்குநர் என்று என்னால் முடிவுக்கு வரமுடியவில்லை.

குறிப்பாக அவர் சுமன் சுமலதா இடையிலான காதல் காட்சிகளை கையாண்டவிதம் பக்குவமான படைப்பாளர்களுக்குரியது. சுமனை பலமுறை கவனித்து பேசும் சுமலதா மீது குளோஸ் அப் பயன்படுத்தமால் இருந்தது ஒரு ஆச்சர்யமே ஏனெனில் அது படத்தை வணிக ரீதியாக அதிகம் மேம்படுத்தும். ஆனால் தெரிந்தே அதை பிரசாத் அதை தவிர்க்கிறார். குறிப்பாக நூலகத்தில் பூடகமான பேச்சின் ஊடே சுமலதா தன் காதலை வெளிபடுத்தும் சமயம் சுமன் மிக கவனமாக கேட்கிறார். ஆனால் சுமனின் கவனமோ புத்தகத்தில் சுமலதாவின் பார்வையோ சுமனின் மீது... சுமனின் பதிலை எதிர்பார்க்கிறாள். இருவருக்கும் குளோஸ் அப் இல்லை. ஒரு வணிக இயக்குநர் நிச்சயம் குளோஸ் அப் வைத்து காதல் களிப்பை கூட்டியிருப்பார்.

பிரசாத் சுமன் கதாபாத்திரத்தின் கண்ணியத்தை காப்பாற்றும் பொருட்டு அதை தவிர்க்கிறார்.

சுமலதாவை சுமன் தனது மிகப்பெரும் வீட்டை காட்டும் காட்சி அநயாசமாக தொகுக்கபட்ட ஒன்று. வெளிப்புறத்தில் பூந்தோட்டமாய் வசிகரத்துடன் அமைக்கபட்ட வீடு உள்ளே சென்றதும் யாருமற்ற வீட்டின் அமானுஷ்யம் சுமலதாவை மிரளவைக்கிறது. சுமலதா உள்ளே கால் எடுத்து வைக்கவே தயங்குகிறார். சுமன் தான் அவளை உள்ளே அழைத்து கூட்டிச்செல்கிறார். ஒரே பனோரமிக் ஷாட்டில் வீட்டின் மர்மத்தை விளக்கி, சுமலதாவின் குளோஸ் அப்பில் ஸ்தாபித்துவிடுகிறார். தொடர்ந்து வீட்டின் ஒவ்வொரு அறையையும் சுமன் திறந்து காட்ட சுமலதா அவருக்கு செய்யவேண்டிய மனைவிக்கான வேலைகளை விவரிக்கிறார். சுமலதாவுக்கு அந்த அறைகளை பார்க்க பார்க்க பயத்துடன் மர்மமே மேலோங்குகிறது. பார்வையாளனுக்கும் அவ்வண்ணமே உணரும்படி காட்சிகள் தொகுக்கபட்டிருக்கிறது. மெல்ல ஊதி கிளறி எடுக்கப்படும் நெருப்பில் கவுண்டமணி சரியான தருணத்தில் வந்து எண்ணெயை ஊற்றிவிடுகிறார். சுமலதாவின் சந்தேக நெருப்பு பற்றி எரிகிறது. இறுதியாய் அவசர வேலையாக சுமன் திரும்பி வரும் சமயம் சுமலதா பேய் அறைந்தது போல் நிற்கிறார். உணர்ச்சிகளும், உரையாடல்களும் வாழ்வின் எதிர்பார்ப்புகளும், அதன் ஊடாக கிளர்ந்தெழும் ஆண் பெண் நெருக்கமும் இறுதியாய் ஏற்படும் ஏமாற்றங்களும் இப்படி கல்வெட்டு போல சினிமா மொழியில் செதுக்கி விட்டு திரு பிரசாத் எங்கு போனார் அல்லது எங்கு இருக்கிறார் என்று தெரியவில்லை.

சுமலதாவை சுமன் தனது மிகப்பெரும் வீட்டை காட்டும் காட்சி அநயாசமாக தொகுக்கபட்ட ஒன்று. வெளிப்புறத்தில் பூந்தோட்டமாய் வசிகரத்துடன் அமைக்கபட்ட வீடு உள்ளே சென்றதும் யாருமற்ற வீட்டின் அமானுஷ்யம் சுமலதாவை மிரளவைக்கிறது. சுமலதா உள்ளே கால் எடுத்து வைக்கவே தயங்குகிறார். சுமன் தான் அவளை உள்ளே அழைத்து கூட்டிச்செல்கிறார். ஒரே பனோரமிக் ஷாட்டில் வீட்டின் மர்மத்தை விளக்கி, சுமலதாவின் குளோஸ் அப்பில் ஸ்தாபித்துவிடுகிறார்.

எல்லாவற்றையும் விட இன்னொரு மிரளவைத்த காட்சி ஹிட்ச்காக் போன்ற பெரும் மேதைகள் எடுத்துவிடக்கூடிய ஆளுமை உள்ள ஒரு காட்சி கதை இறுதிகட்டத்தை நோக்கி நகரும் வரும் ஒரு காட்சி, நிழல்கள் ரவியும் ஏ.ஆர் ஆரும், அம்மன் சித்தர் ஒருவரிடமிருந்து சிலையை பெற்றுகொண்டு காரில் வரும் சமயம் நடக்கிறது. சித்தர் நேரடியாக பேசமால் தன் உதவியாளரின் வழியாகவே அனைத்தையும் பேசுவார் அதுவும் மெல்லிய குரலில் உதவியாளரின் காதில். அதை உதவியாளர் உரத்தகுரலில் ஏ.ஆர் ஆருக்கு கூறுவார். இந்த அம்மன் சிலையை நீங்கள் எடுத்துபோகும் சமயம் மிக மோசமான தடைகள் ஏற்படும் அதை மீறியே நீங்கள் இந்த அம்மன் சிலையை எடுத்துசென்று சுமலதாவை காப்பாற்றவேண்டும் என்று கூறி வழியனுப்புவார். கார் நெடுஞ்சாலையில் இருட்டில் விரைந்தோடுகிறது. வெளிச்சமே இல்லாத ஒரு நடு ரோட்டில் கார் திடிரென்று வேகம் குறைந்து நின்று விடுகிறது. காரை ஒட்டும் நிழல்கள் ரவி பலமுறை முயற்சி செய்தும் கார் நகரவில்லை. பயம் மெல்ல மெல்ல நிழல்கள் ரவிக்கும் ஏ.ஆர்.ஆருக்கும் நடுக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது. கார் என்ஜினில் கோளாறாக இருக்கலாம் என்று நிணைத்து இருவரும் கார் லைட்டை அணைக்காமல் சாலையில் இறங்குகிறார்கள். சாலையில் அவர்கள் காணும் காட்சி இருவரது மூச்சையும் சில நொடிகள் நிறுத்திவிடுகிறது. காரை சுற்றி அமர்ந்திருக்கும் வெறி கொண்ட நாய்கள் சீற்றத்துடன் ஒவ்வொன்றும் அவர்களது குரல்வளையை கடித்து குதறும் கோபத்துடன் நின்றும் அமர்ந்திருக்கிறது. மையிருட்டில் அவர்கள் நிராதரவாக செய்வதறியாமல் நிற்கிறார்கள் காரினுள் அம்மன் சிலை உடனடியாக ஏ.ஆர். ஆர் காரைதிறக்க காரினுள் பத்து நாய்கள் அமர்ந்திருக்கிறது. ஏ.ஆர் ஆர் மிக இலாவகமாக அம்மன் சிலையை காட்டி நாய்களை துரத்திவிடுகிறார். எங்கிருந்து பிடித்தார்கள் என்று தெரியவில்லை இவ்வளவு வெறிகொண்ட நாய்களை அதுவும் அவ்வளவு வன்மமான பார்வையோடு இந்த காட்சியில் தொடக்கத்தில் வரும் இளையாராஜாவின் பின்னனி இசை அந்த நாய்களின் பார்வைகளை விட குலைநடுங்கச்செய்யும் ஒன்று. காட்சிகளும் அதை தொகுத்தவிதமும் இயக்குநரின் கலைநேர்த்திகான அத்தாட்சியாக மேற்கண்ட இரண்டு சம்பவங்களையும் குறிப்பிடலாம்.

ஆராதனை எனும் இந்த திரைபடத்தில் இயக்குநர் பிரசாத் எடுத்துக்கொண்ட கண்ணியங்கள் மெச்சத்தகுந்தவையே எல்லாவசதிகளும் இருந்தும் எந்த சலனத்திற்கும் ஆட்படாத சுமனின் கதாபாத்திரமே இயக்குநரின் மன அடையாளத்திற்கு சான்று. ஏனெனில் கதையும் திரைக்கதையும் அவரென்றுதான் இணையத்தில் தேடி படித்தேன். வசனம் யாரென்று தெரியவில்லை. ஏனெனில் அதுவும் இந்த திரைப்படத்தில் குறிப்பிடத் தகுந்த சாதனைகளில் ஒன்றாக எனக்கு தோன்றுகிறது. இந்த திரைப்படத்தில் தொடக்க கல்லூரி காட்சிகளிலேயே இயக்குநர் தனது அடையாளத்தை காட்டிவிடுகிறார். தமிழ் சினிமாக்களில் கல்லூரியில் படிக்கும் கதாநாயகன் படிக்காமல் வீரசாகசம் புரிந்தபடியே இருப்பார். ஆனால் இப்படத்தில் சுமன் தோன்றும் எல்லாக்காட்சிகளிலும் ஏதேனும் ஒரு பாடப்புத்தகத்தை படித்துக்கொண்டே இருப்பார். அவரை கவர சுமலதா செய்யும் முயற்சிகளை மிக நுட்பமாக தவிர்ப்பார். அது தேவையற்ற நாடகமும் அல்ல. அதுவும் கதையை ஒட்டியே அமையும் கதையின் முக்கியமான தருணத்தில் எந்த முடிவாக இருந்தாலும் நாம் இறுதிதேர்வை முடித்து விட்டு எடுக்கலாம் என்று சுமலதாவிடம் சொல்லி தீவிரமாகவே படிப்பில் கவனம் செலுத்துவார்.

சுமலதாவை பலமுறை யோசித்தே காதலிக்க தொடங்குவார். அதுவே எனக்கு இயக்குநரின் வியப்பான சிந்தனையாக இருந்த்து. அப்படி பலமுறை யோசித்து காதலித்த பெண்ணை விடமுடியாமல் தான் திரைகதையில் சுமன் விரக்தியின் விளிம்புக்கு செல்வார். இத்தனைக்கும் உடனிருக்கும் நண்பர்கள் சுமனின் வசதியின் காரணமாக சுமலதாவை பயன்படுத்தி விட்டுவிடச்சொல்வார்கள். சுமன் அதற்கு மறுத்துவிடுவார். எல்லாவற்றையும் விட இந்த கதையில் கதாநாயகன் ஜெயிப்பது போல் கதையை

நகர்த்தவில்லை. தொடக்கத்தில் கல்லூரி மன்ற தேர்தலிலும் சுமலதா விட்டுக்கொடுத்தே சுமன் வெற்றிப்பெற்றிருப்பார். பின் வரும் காட்சிகளில் சுமன் அதை சுமலதாவிடம் அந்த வெற்றியை ஒப்புக்கொள்ளவே செய்வார்.

சுமலதா எந்த யோசனையும் இல்லாமல் சுமனை காதலிப்பது சற்று நெருடினாலும் அதுவே அவரது சுதாபாத்திரமாகி அவரது வாழ்வை திசைதிருப்பிவிடுகிறது. கவுண்டமணி இந்த படத்தில் நகைச்சுவையாகத்தான் அறிமுகப்படுத்தபடுகிறார். ஒரு பேராசை பிடித்த பணப்பேயாக, கந்து வட்டி வாங்குபவராக. அந்த பேய் இன்னொரு பேயை உருவாக்கும் விதமாக, பிற்பாடு சுமனின் நிகழ்வுகள் அமைகிறது. ஆனால் இறுதி காட்சியில் கவுண்டமணி பேசும் வசனங்கள் கவுண்டமணி ஒரு திரைப்படத்தின் முடிவையே தீர்மானிக்க கூடிய அசாத்திய திறைமைசாலி தான் என்று நிருபித்து காட்டுகிறார். அவரைத்தவிர இந்த திரைப்படத்தில் வேறு யார் பேசி இருந்தாலும் நாம் தேடிக்கொண்டிருந்த குழப்பங்களுக்கான காரணத்தை இவ்வளவு தெளிவாக விளக்கி இருக்கமுடியாது. அவ்வளவு அநாயசமாக பிரச்சினையின் உள்ளடக்கத்தை விவரித்து கதைக்கு ஒரு நியாயத்தை தேடித்தருகிறார்.

நிழல்கள் ரவி எந்த சந்தேகத்திற்கும் உட்படுத்துடாமல் இறுதி வரை மர்மமாகவே வைத்துவிட்டு கடைசியில் துரோகியாக காட்டப்படுகிறது. ஆனால் அவரது செயல்களுக்கு எந்த தண்டனையும் பெரிதாக காட்டமுடியாமல் போவது வணிக உத்திக்கு திரைக்கதையில் விழுந்த சறுக்குதான்.

இந்த திரைபடத்தில் வியக்கவைக்கும் ஒரு முக்கிய பணி உரையாடல் தான். தேவையற்ற கருத்துகள், காதல் பிதற்றல்கள், மொன்னையான ஜோக்குகள் இப்படியான எதுவுமில்லாமல் தெளிவாகவும் காதல் காட்சிகளில் கொஞ்சம் கவிதை நயத்துடன் எழுதப்பட்ட உரையாடல்கள் படத்தின் ஓட்டத்திற்கு பெரும்பலமாக இருக்கிறது. முக்கியமாக நாடகபாணியில் இல்லமால் இருவர் மட்டும் பேசினால் எழும்பும் ஒலி அளவுகளோடு உரையாடல்கள் அமைந்திருக்கிறது.

இந்த படத்தில் இயக்குநரின் திரைப்பட மொழி போனபோக்கில் உருவாக்கபட்டதாக தெரியவில்லை. மிக கவனமாகவே படத்தொகுப்பை கட்டியெழுப்புகிறார். குறிப்பாக சுமன் ஏவல் காட்சிகள் வரும் சமயம் எனக்குள் திரையரங்கை போல கூக்குரல் எழுப்பி கிண்டல் செய்ய எண்ணம் எழுந்தது. அதை சுக்குநூறாக்கிபோட்டது சுமனின் நடிப்புத்திறமையும் இயக்குநர் இந்த காட்சிகளை கையாண்டவிதமும். எந்த மலினமான தந்திரகாட்சிகளையும் இயக்குநர் நாடாமல், இருட்டையும, ஒலியையும் வைத்து சுமனின் உடல் மொழியோடு பயத்தை உருவாக்கிவிடுகிறார். நடு இரவில் சுடுகாட்டில் கையில் ஒரு கருப்பு ஆட்டோடு, சுமன் வெறும் உள்ளாடை மட்டும் அணிந்து கொண்டு நடப்பத்தை நினைத்தால் இப்பொழுதும் எனக்கு முதுகு தண்டு சில்லிடுகிறது. இவ்வளவு நுட்பங்கள் நிறைந்த இந்த திரைப்படத்தில் நிறைய இடங்களில் தெலுங்கு எழுத்துகளே வருகின்றது சுமலதா சுமனை நினைத்து எழுதும் பெயர்கள் பரிசுப்பொருட்ளில் வரும் பெயர்கள் அனைத்தும் தெலுங்கு எழுத்துகளே உள்ளன. இதை தெலுங்கு டப்பிங் படமாக இருக்குமோ எனும் முடிவுக்கும் வரமுடியவில்லை. பிரதான கதை திருப்பத்தில் கவுண்டமணி வருகிறார். எனக்கு தெரிந்தவரை கவுண்டமணி தெலுங்கு படத்தில் நடித்ததாகத் தகவல் இல்லை. நடிகர்களின் உதட்டசைவுகளிலும் தமிழ் அட்சர சுத்தமாக இருக்கிறது. தெலுங்கு எழுத்துக்கள் இயக்குநரின் கவனமின்மையே என்று தோன்றுகிறது. அதுவே ஒரு குறையாகவும் இருக்கிறது.

ஒளிப்பதிவாளரின் திறமையால் சுமன், சுமலதா அழகாக இருக்கிறார்களா...? சுமன் சுமலதாவால் ஒளிப்பதிவு அழகானதா என்று எனக்குள் விவாதம் நடந்துகொண்டேதான் இருக்கிறது. சுமன் அவ்வளவு அழகாக இருக்கிறார் சுமலதாவை நான் ரசிப்பதில் வியப்பும் ஒன்றும் இருக்காது எனபது உங்களுக்கும் தோன்றக்கூடும். ஆனால் சுமன் அப்படி ஒரு அழகோடு உலாவருகிறார். அவருக்கும் சுமலதாவுக்கும் கொடுக்கப்பட்ட உடைகள் மூலமாக ஒளிப்பதிவாளரும் இயக்குநரும் தங்களது இருப்பை உறுதி செய்கிறார்கள்.

தமிழ் சினிமாவின் பொற்காலத்திற்கான சாத்தியக்கூறுகள் அதிகம் இருந்த காலம் கட்டம் என்று சொன்னால் எண்பதுகள் என்பதுதான் எனது அபிப்ராயம். ஒரு இயக்குநர் தான் விரும்பும்படியான ஒரு திரைப்படத்தை எடுக்கக்கூடிய தயாரிப்பாளர்களும்

விநியோகஸ்தர்களும் மிக அதிகம் புழங்கிய காலம். இயக்குநர் பிரசாத் பார்வையாளனின் அறிவுக்கு மிகுந்த மரியாதை அளிக்கிறார். எந்த இடத்திலும் இடம் சுட்டி பொருள் விளக்குவது இல்லை. திரைப்படத்தில் இசையை பயன்படுத்துவது பற்றிய திட்டவட்டமான அறிவு இயக்குநருக்கு உள்ளது. மிகச்சிறந்த இசையமைப்பாளர் இளையராஜா இசையமைத்திருந்தாலும் அந்த இசைக்கோர்வைகளை பயன்படுத்துவதன் முழு சுதந்திரம் இயக்குநரிடமே உள்ளது. ஒரு தேர்ந்த இயக்குநர் நினைத்தால் ஒலிக்கலவை (ரீரிகார்டிங்) நடக்கும் சமயம் இசையை இடம் மாற்றி பதிவுசெய்து தன் சினிமா புலமையை காட்டமுடியும். சில நேரங்களில் அதுதான் நடக்கும். அது இயக்குநருக்கு சரியும் கூட, தான் விளக்கும் கதையில் பார்வையாளன் எந்த காட்சிக்கு இசையோடு கூடிய உணர்வுகளை பெறவேண்டுமென்பது இயக்குநரின் தனிப்பட்ட திறனே. இளையராஜாவுக்கு அப்படியான இயக்குநர்கள் வாய்த்தது அவரது காலகட்டத்தின் அற்புதம் பிரசாத் ஆராதனையில் பாடலிலும் சரி பின்னணி இசையிலும் இளையராஜா பல அற்புதங்களை நிகழ்த்தி இருக்கிறார். குறிப்பாக இரண்டு பாடல் இளம்பனி துளிர்விடும் நேரம், ஒரு குங்கும செங்கமலம் எனும் இருபாடல்கள். இந்த திரைப்படத்தை எனக்கு அடையாளப்படுத்தியதே இந்த இருபாடல்கள்தான். ஐ வில் லவ் யூ எனும் ஆங்கில பாடலும் சேர்த்து இன்னொரு கல்லூரி கலாட்டாப்பாடல், இதில் முதலில் சொல்லப்பட்ட இரு பாடல்கள் அக்கால விவதபாரதியில் கேட்டிருக்காத நபர்கள் வெகு சொற்பமே. இதில் இளம் பனி துளிர் விடும் நேரம் எனும் பாடலை பாடிய ராதிகா எனும் பாடகியின்

ஆராதனை போன்ற ஒரு படம் எந்த விமர்சன அடையாளமும் இல்லமால் மறைந்து போவது வருந்தக்கூடிய ஒன்று. இம்மாதிரியான திரைப்படங்களில் அறுக்கபடாமல் மறைந்துகிடக்கும் வைரங்களை போல நிறைய ஆச்சர்யங்கள் உண்டு. அதைகண்டு உணர்ந்து எழுதுவது மிக அவசியமான ஒன்றாகவும், சினிமா ரசனையை மேம்படுத்தும் செயலாகவும் நான் எண்ணுகிறேன்.

பெயரை நான் இப்பொழுதுதான் அறிகிறேன் இந்த பாடலுக்கு பிறகோ அல்லது முன்போ வேறு ஏதேனும் பாடலை அவர் பாடியிருக்கிறாரா என்று தெரியவில்லை அறிந்தவர்கள் தெரிவிக்கலாம். நிச்சயமாக மிக அற்புதமான இளமை ததும்பும் குரலை ராதிகாவிடமிருந்து தொடர்ந்து பெறாமல் நாம் விட்டுவிட்டோம். ராகம், ஸ்வரம்,ஸ்ருதி பற்றி சுத்தமாக எனக்கு எதுவும் தெரியாது எனினும் ரசனையில் ஒரு குங்குமசெங்கமலம் பாடலில் எஸ்.பி.பாலசுப்ரமணியனும், எஸ்.ஜானகியும் பல ஆச்சர்யங்களை நிகழ்த்தி இருக்கிறார்கள். அந்த பாடலை பலமுறை கேட்பவர்களே அதை அனுபவிக்கமுடியும். முக்கியமாக பாலசுப்ரமணியம் பாடும் போது...முதுமை ஒரு நாள் நமை வந்து தீண்டும்... மூன்றாம் காலில் நாம் நிற்க நேரும்...முடியை பார்த்தால் முழுவெள்ளை.. என்று பார்த்து பாடியதும் அதைகேட்டப் பெண் கூந்தலை பற்றி பேசியதும் எழுந்த கோபத்தை ராகமாக வெளிபடுத்துவார் எஸ்.ஜானகி... பின்பு... மடியில் தவழும் மகன் பிள்ளை என்றதும் ஆனந்தக்கூச்சலை அதே மெல்லிய ராகத்தில் வெளிபடுத்துவார். பிறப்பால் கலைஞர் என்று சொல்கிறார்களே அது இது தானோ எனும் சந்தேகத்தை மெல்ல எழுப்புகிறது, ஜானகியின் பாடும் திறனில் உள்ள படைப்புச்செழுமை. இளையராஜா இசையில் பின்னனி இசையை பற்றி எழுதுவது சலிப்புக்குரிய கிளிஷேதான். ஆனாலும் சுமன் ஏவல் பற்றி யோசிக்கும் சமயம் வரும் இசை ஒலிகள் இனி சாத்தியமில்லை என்று கூட சொல்லிவிடலாம் பரவசமான அனுபவம் அது. சுமன் கருப்பு ஆட்டோடு சுடுகாட்டுக்கும் போகும் சமயம் ஒலிக்கும் அமானுஷ்ய இசை பார்த்துகேட்டு அனுபவிக்க கூடிய ஒன்று.

ஆராதனை போன்ற ஒரு படம் எந்த விமர்சன அடையாளமும் இல்லமால் மறைந்து போவது வருந்தக்கூடிய ஒன்று. இம்மாதிரியான திரைப்படங்களில் அறுக்கபடாமல் மறைந்துகிடக்கும் வைரங்களை போல நிறைய ஆச்சர்யங்கள் உண்டு. அதைகண்டு உணர்ந்து எழுதுவது மிக அவசியமான ஒன்றாகவும், சினிமா ரசனையை மேம்படுத்தும் செயலாகவும் நான் எண்ணுகிறேன். இது போல ஒரு பதினைந்து படங்கள் பிறர் அறியாமல், சரியாக விளக்கபடாமல் மறைந்துகிடக்கிறது. அதை மீட்டெடுப்பது பெரும் காரியம், சேவையாக செய்ய நினைப்பவரே அதை செய்யமுடியும். சினிமாவில் கோடிகளில் புரளும் தற்போதைய மேதைகள், பகாசூர நிறுவனங்களிடமிருந்து தங்களது பங்கை பிடுங்கவே நேரம் சரியாக இருக்கிறது இதில் எங்கே தங்களை வாழ வைத்துக்கொண்டிருக்கும் பிறர் போட்ட செம்பாதையை நினைத்துப்பார்ப்பது. எவரோ இட்ட விதைகளுக்கு நாம் அறுவடை செய்துகொண்டிருக்கிறோம் எனும் நினைப்பு கூட அவர்களுக்கு இருக்குமா என்று தோன்றவில்லை. எந்த ஒரு ரசனையையும் ஒருவரே உருவாக்குவதில்லை பலர் கூடி இழுத்த தேரே நகர்ந்து கொண்டிருக்கிறது. பலரது உழைப்பின் வடிவமே இன்றைய திரைப்படங்களின் ரசனை அவர்கள் உழைத்த உழைப்புக்கும் இழந்த இழப்புக்கும் திக்கற்று நிற்கவும் செய்யலாம், விமர்சனத்தின் வழியே ஒரு சிறு அடையாளத்தை ஏற்படுத்தி தருவது ஒவ்வொரு தமிழ்சினிமாக்காதலனின் பொறுப்பல்லவா.

ஒரு கலகக்காரனின் கதை!

மின்னல்

எங்கள் ஊரில் உள்ள வி.சீ.வி. நூல் நிலையத்தின் முக்கிய பொறுப்பாளரான நான், ஆண்டுதோறும் சென்னையில் நடைபெறும் புத்தகக் கண்காட்சிக்குச் சென்று புத்தகங்கள் வாங்கி வருவது வழக்கம். கடந்த ஜனவரியில் நடைபெற்ற கண்காட்சிக்கு வருவதற்காக டிசம்பர் மத்தியில் பழைய பத்திரிக்கைகளையெல்லாம் எடுத்து வைத்துக் கொண்டு அதில் வெளியான புத்தக விளம்பரங்கள், விமர்சனங்களையெல்லாம் படித்து குறிப்பு எடுத்துக் கொண்டிருந்தேன். உயிர்மை இதழொன்றில் வம்சி பதிப்பகத்தின் விளம்பரமொன்று கண்ணில் பட்டது. ஒரு கலகக் காரனின் கதை (ஜான் ஆப்ரஹாம் வரலாறு) என்ற புத்தகம் பற்றிய விளம்பரம் அது. ஏற்கனவே ஜெயந்தனின் சிறுகதை தொகுப்பும், சைலஜா மொழிபெயர்த்த சூர்ப்பனகை புத்தகத்தையும் தேர்வு செய்து வைத்திருந்தேன். வம்சி பதிப்பகத்திற்கு போன் பண்ணினே. ஒரு கனமான ஆண்குரல் பேசிற்று. நான் மேற்கண்ட மூன்று புத்தகங்களும் எங்கள் நூல் நிலையத்திற்கு அனுப்பி வைக்கும்படி கேட்டுக் கொண்டேன். ஒரு 'கலகக் காரனின் கதை' தயாரிப்பில் உள்ளதாகவும், ஜனவரியில்தான் வெளிவருமென்றும் மற்ற புத்தகங்களை அனுப்பி வைப்பதாகவும் சொன்னார்.

ஒரு கலகக்காரனின் கதையின் ஆசிரியர் யார் என்று கேட்டேன். சீனிவாசன் என்றார். நான் இதுவரை கேள்விப்படாத பெயராக இருந்தது.

நான் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சிங்கப்பூர் சென்றிருந்தபோது அங்குள்ள நூல் நிலையமொன்றில் இதே பெயரில் ஒரு புத்தகம் படித்தேன். அதில் பல தகவல்கள் விட்டுப்போயிருந்ததே என்றேன்.

அதே ஆசிரியரின் புத்தகம்தான் இதுவும். ஆனால் இதில் ஏராளமான தகவல்கள் உள்ளன என்றார்.

சரி, அவருக்குப் போனில் சரியாக விளங்க வைக்க இயலாது என்று போனை வைத்துவிட்டேன்.

மறுநாள் நான் கேட்ட மற்ற புத்தகங்களை எங்கள் நூல் நிலைய முகவரிக்கு அனுப்பி வைத்துவிட்டார். பில் தொகையை வி.பி. வில் அனுப்பி விட்டோம்.

ஒரு சாதாரண தபால் கார்டில்

'ஜான் ஆப்ரஹாமின் முதல் மலையாளப் படம் 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' படத்தை நான்தான் தயாரித்தேன். உங்கள் புத்தகத்துக்கு ஜான் ஆப்ரஹாமின் புகைப்படங்கள் ஏதேனும் தேவையிருந்தால் சொல்லுங்கள். நான் அனுப்பி வைக்கிறேன்'என்று எழுதியனுப்பிவிட்டேன்.

நான்கு நாட்களுக்குப்பின் எனக்கு தொலைபேசி அழைப்பு. என் பெயர் பவா செல்லத்துரை. வம்சி பதிப்பக அதிபர். உங்களிடமுள்ள நல்ல புகைப்படங்கள் எல்லாவற்றையும் அனுப்பி வையுங்கள். உங்கள் தயாரிப்பு அனுபவங்கள் பற்றிய பேட்டியும் வேண்டும் என்றார். பேட்டிக்கெல்லாம் ஆள் அனுப்ப வேண்டாம். நானே எழுதி அனுப்பி வைக்கிறேன் என்றேன். என்னிடமிருந்த முக்கிய நெகடிவ்களையும், ஜான் பற்றியும், படப்பிடிப்பு நிகழ்வுகள் குறித்தும் ஒரு விரிவான கட்டுரையும் அனுப்பி வைத்தேன். ஒரு புதையலே கிடைத்தது போன்ற மகிழ்ச்சி பவாவுக்கு, அதன் பின் அடிக்கடி போனில் பேசுவார். ஜனவரி இறுதியில் புத்தகங்கள் அனுப்பி வைத்தார். அசத்தலான தயாரிப்பு. அட்டைப் படமும், உள்ளே அமையப் பெற்ற கோட்டோவியங்களும், பக்கங்களின் வடிவமைப்பும் பிரமிக்க வைத்தன. புத்தக வெளியீட்டு நிகழ்ச்சியில் நான் பங்கேற்க வேண்டுமென்று கேட்டுக் கொண்டார்கள். மார்ச் 11ந் தேதி சென்னை ரஷ்ய பண்பாட்டு மையத்தில் விழா நிகழ்ச்சி நடைபெற்றது. நான் புத்தகத்தை வெளியிட டைரக்டர் பி. லெனின் பெற்றுக் கொண்டார்.

நான் 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' தயாரித்தது 1972ல். அதன் பின் 1978, 1980, 1986ல் மூன்று படங்கள் ஜான் டைரக்ட் செய்துள்ளார். 1987ல் மரணமடைந்து விடுகிறார். அவர் மறைந்து

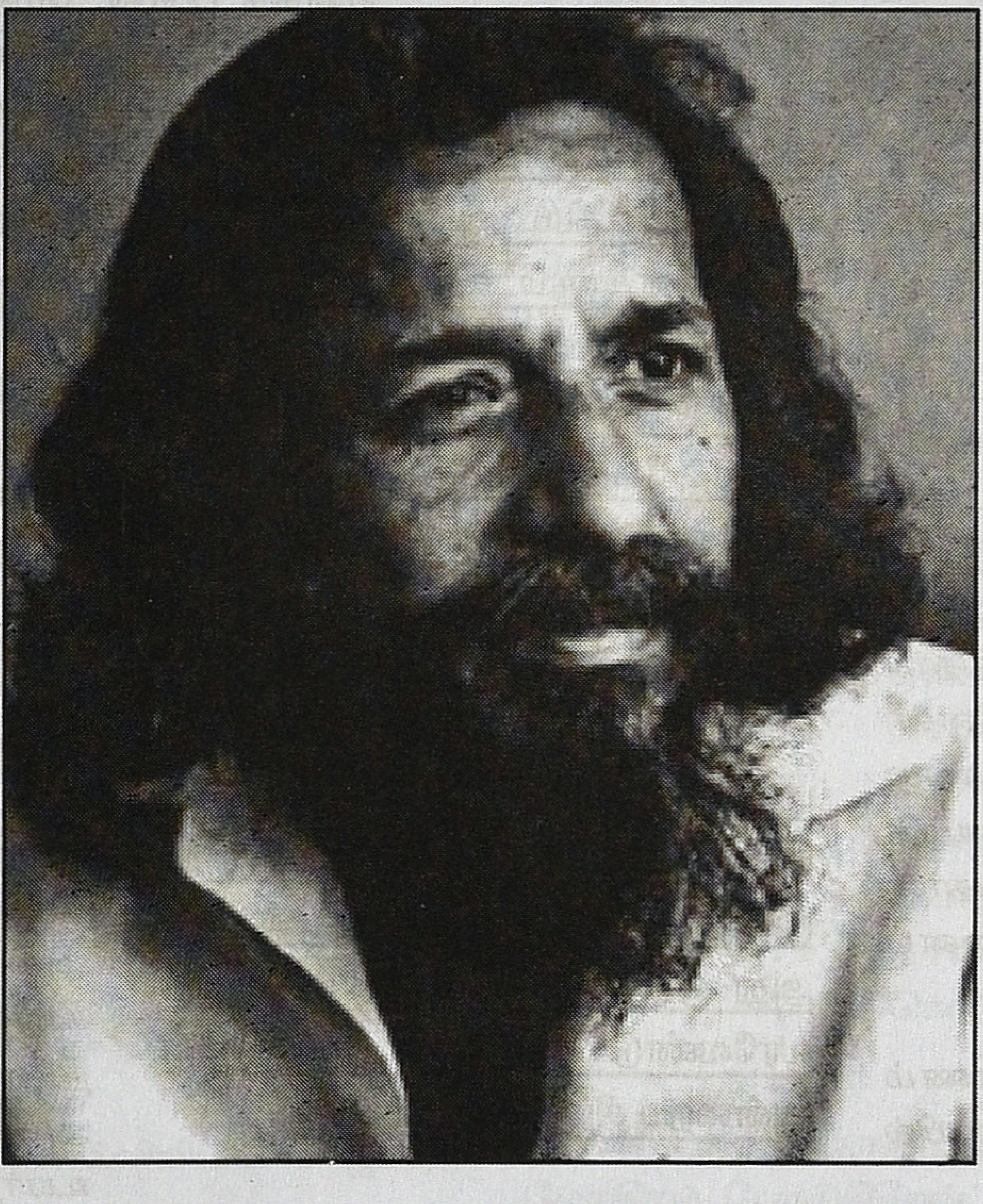
24 வருடங்களுக்குப் பின் 'ஜான் ஆப்ரஹாம் கலகக்காரனின் திரைக்கதை' என்ற நூல் வெளிவந்துள்ளது.

இதில் ஒரு விந்தை என்னவென்றால், இந்நூலில் நான் எழுதிய கட்டுரையைத் தவிர 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' பற்றிய எந்தத் தகவலும், வேறு யாராலும் சொல்லப்படவில்லை. அந்தப் படத்தை தியேட்டர்களில் பார்த்த அடூர் கோபாலகிருஷ்ணனும், அம்சன்குமாரும் அவர்களது கட்டுரைகளில் அது பற்றிய சில குறிப்புகளை சொல்கிறார்கள்.

அக்ரஹாரத்தில் கழுதை, 1978ம் ஆண்டு மத்திய அரசால் சிறந்த தமிழ் படமாக தேர்வு செய்யப்படுகிறது. 1980ல் 'செறியச்சண்டே க்ரூரகிருத்தியங்கள்' என்றொரு படம்.

அதில் நடித்த அடூர் பாசிக்கு கேரள அரசு சிறந்த நடிகருக்கான விருதளித்துப் பாராட்டுகிறது.

1986ல் 'அம்ம அறியான்' என்றொரு படம் உருவாகி வெளிவருகிறது.



இந்த மூன்று படங்களுக்காகவும், டைரக்டர் ஜான் ஆப்ரஹாம் கொண்டாடப்படுகிறார்.

மேலே கண்ட மூன்று படங்களும் விநியோகஸ்தர்களால் ஒதுக்கப்பட்டு, முறையாக திரையரங்குகளை எட்டவில்லை.

அறிவு ஜீவிகளும், பிலிம் சொசைட்டிகளும் மேற்கண்ட படங்களின் பிரிண்ட்களைப் பெற்று ப்ரைவேட்டாகப் பார்த்து ரசிக்கிறார்கள். பாராட்டுகிறார்கள், விமர்சிக்கிறார்கள்.

சென்னையிலும் அதுபோன்ற பெரிய பெரிய நகரங்களிலும் மேல்தட்டு அறிவு ஜீவிகள் கூட்டாகச் சேர்ந்து பல்வேறு பெயர்களில் பிலிம் சொஸைட்டிகளை உருவாக்கி, உலகின் பல்வேறு நாடுகளிலிருந்து மிகச் சிறந்த படங்களைத் தருவித்து போட்டுப் பார்த்து ரசிப்பது போல கேரளாவில் புதிய உருவில் ஒரு சொஸைட்டி உருவாகிறது. முற்போக்கு சிந்தனை கொண்ட இடதுசாரியினர் கீழ்த்தட்டு மக்களை ஒன்று சேர்த்து 'ஒடேஸ்ஸா' என்ற பெயரில் ஒரு இயக்கத்தை உருவாக்குகின்றார்கள். 16 எம்எம் புரொஜெக்டரைக் கொண்டு சிறிய திரைச்சீலை ஒன்றில் வெளிமாநிலங்களில் வெளிவந்த பல சிறந்த படங்களைத் தருவித்து கிராம மக்களிடம் போட்டு காட்டுகின்றனர். அவர்களிடம் ஒரு ரூபாய், இரண்டு ரூபாய் என்று வசூலிக்கின்றனர்.

அந்த இயக்கத்தில் இணைகிறார் ஜான் ஆப்ரஹாம்.

75 பேர் கொண்ட இந்த ஒடேஸ்ஸா இயக்க குழுவினர் மக்களிடம் ஒரு ரூபாய், இரண்டு ரூபாய் பெற்று வய நாட்டிலிருந்து கொச்சி வரைப் பயணம் செய்து கேரளத்தின் அரசியல் வரலாற்றோடு இணைந்து 'அம்ம அறியான்' படம் உருவாக்கப்படுகிறது. பொதுமக்கள் பணம் கொடுப்பது மட்டுமல்லாமல் படத்தயாரிப்பிலும் ஆங்காங்கே தாங்களாகவே ஈடுபட்டனர். திரைக்கதை வசனம் அனைத்தும் அங்கங்கே விவாதிக்கப்பட்டு, எழுதப்பட்டு படம் பிடிக்கப்பட்டது. தொழில் முறை நடிகர்களும் அதிகம் இதில் நடிக்கவில்லை.

இந்தப் படத்தை ஒடேஸ்ஸா இயக்கத்தினர் கேரளாவிலுள்ள அநேக கிராமங்களில் சுமார் இரண்டாயிரத்திற்கும் அதிகமாக திரையிட்டுக் காட்டியிருக்கின்றனர். இந்தப் படத்தின் மூலம் தான் ஜான் ஆப்ரஹாம் ஏழை பங்காளராக, ஏழைகளுக்காகவே சினிமா தயாரிப்பவராக உருவாக்கம் கொள்கிறார். விஸ்வரூபம் எடுக்கிறார். இந்தப்படம் டெல்லி திரைப்பட விழாவில் காண்பிக்கப்பட்டது. தேசிய விருதும் பெற்றது. வெளிநாடுகளிலும் திரைப்பட விழாக்களில் கலந்து கொண்டது. ஒரு பகுதியினர் 'அம்ம அறியானை' வெகுவாகப் புகழ்ந்து தள்ளினர். இன்னொரு பகுதியினர் ஜான் ஆப்ரஹாமுக்கு திரைப்படத்தைப் பற்றி ஒன்றும் தெரியவில்லை. தொழில்நுட்ப ரீதியாக எதுவும் சரியாக இல்லை. சினிமாவின் அடிப்படை அழகுணர்ச்சி கொஞ்சம்கூட இல்லை. ஒளிப்பதிவு சரியாக இல்லை. டாக்குமெண்டரி மாதிரி இருக்கிறது. படத்தொகுப்பு சரியாக செய்யப்படவில்லை. திரைப்பட விழாவில் திரையிடும் அளவுக்கு தகுதியில்லாத படம், மொத்தத்தில் நேர்த்தியில்லாத திரைப்படம் என்ற கருத்தும் முன் வைக்கப்பட்டது.

'அக்ரஹாரத்தில் கழுதை', 'செறியச்சன்டேக்ரூரக் கிருத்தியங்கள்' திரைப்படங்களுக்கும் இதே விமர்சனங்கள் வேறு தளத்தில் வைக்கப்பட்டிருந்தன. பாராட்டுகளாலும், விமர்சனங்களாலும் ஜான் ஆப்ரஹாம் ஒரு ஹீரோ அந்தஸ்தைப் பெறுகிறார். ஊடகங்கள் அவரை மொய்க்கின்றன. பத்திரிகைகள் அனைத்திலும் அவரது புகைப்படங்களுடன் பேட்டிகள் பிரசுரமாகின்றன!

ஆனால் எந்தப் பேட்டியிலும் என்னைப் பற்றியோ அவரால் உருவாக்கப்பட்ட 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' பற்றியோ குறிப்பிடவேயில்லை.

எழுத்தாளர் எஸ். ராமகிருஷ்ணன், ஒடைஸா இயக்கத்தில் தாம் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தது பற்றி ஆனந்தவிகடனில் (2005ல்) ஒரு கட்டுரை எழுதினார். ஜானைப் பற்றியும், அவரது படங்கள் பற்றியும் எழுதிய அவர் என்னைப் பற்றியும், 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' பற்றியும் எழுதவில்லை. 2006ல் நான் சிங்கப்பூரில் இருக்கும்போது அங்குள்ள நூல் நிலையமொன்றில் ஆர்.ஆர். சீனிவாசன் எழுதிய 'ஒரு

கலகக்காரனின் கதை நூல் படிக்கக் கிடைக்கிறது. அந்த நூலிலும், என்னைப் பற்றியும், 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' பற்றியும் எதுவும் குறிப்பிடவில்லை.

ராமகிருஷ்னனுக்கும், சீனிவாசனுக்கும் ஜானை நேரடியாகத் தெரியாது. ஜான் இறந்து பல வருடங்களுக்குப் பின்னர் தான் ஒடேஸ்ஸா இயக்கத்தாருடன் தொடர்பு கிடைக்கிறது. ஒடேஸ்ஸா இயக்கத்தினரிடமும் என்னைப் பற்றியும், 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' பற்றியும் எந்த தடயமும் இல்லை!

ஜான் ஆப்ரஹாம் என்னைப் பற்றியும், 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' பற்றியும் மறைத்ததற்கு அல்லது விரிவாக யாரிடமும் சொல்லாததற்கு என்ன காரணம்? தன்னை ஒரு புரட்சிக்காரன், கலகக்காரன், ஏழைகளின் பங்காளன் என்பதை பறை சாற்றிக் கொண்டிருந்தவரின் முற்போக்கு எண்ணங்கள் எதுவும் இல்லாத ஒரு கதை 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' என்பதுதான்!

ஜானின் டைரிக்குறிப்பை தமிழில் மொழி பெயர்த்த தோப்பில் மீரான் எழுதுகிறார்.

'ஒவ்வொரு திரைப்படத்தைக் காணும் போதும் புதிய அனுபவங்களும், சிந்தனைகளும் உருவாவதுண்டு. பெர்க்மென், அந்தோனியானி, லூயி புனுவல், குரோசவா... இப்படி மேதைகளின் படங்களைப் பார்த்ததுண்டு. ஆனால், ஒரு தடவை கூட அப்படிப்பட்ட திரைப்படத்தை இமிடேட் செய்ய வேண்டுமென்று எனக்குத் தோன்றவில்லை. நான் புதிதாக எதையாவது படைக்க விரும்பினேன். அதாவது நமக்குரிய முறையில் ஏதாவது ஒரு படைப்பு, அது முழுமையாக என்னிலிருந்தே வரவேண்டும். அதுதான் என்னுடைய அன்றைய சிந்தனைப் போக்கு.'

ஒவ்வொரு திரைப்படத்தைக் காணும் போதும் புதிய அனுபவங்களும், சிந்தனைகளும் உருவாவதுண்டு. பெர்க்மென், அந்தோனியானி, லூயி புனுவல், குரோசவா... இப்படி மேதைகளின் படங்களைப் பார்த்ததுண்டு. ஆனால், ஒரு தடவை கூட அப்படிப்பட்ட திரைப்படத்தை இமிடேட் செய்ய வேண்டுமென்று எனக்குத் தோன்றவில்லை. நான் புதிதாக எதையாவது படைக்க விரும்பினேன். அதாவது நமக்குரிய முறையில் ஏதாவது ஒரு படைப்பு, அது முழுமையாக என்னிலிருந்தே வரவேண்டும். அதுதான் என்னுடைய அன்றைய சிந்தனைப் போக்கு

இப்படியான ஜானின் எண்ணம் 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே'யில் பிரதிபலிக்கவில்லை.

யமுனா ராஜேந்திரன் கட்டுரையொன்றில் இப்படிக் கூறுகிறார்: "-ஜானின் படங்கள் முழுமையான தகவல்கள்தானா என்பது பற்றிப் பேசுவோம். பேசப்படுகிற ஒரு கலை ஒன்றித்த விவாதம் என்று வந்துவிட்டால், ஒரு விமர்சகன் குறைந்துபட்சம் அந்தக் குறிப்பிட்ட கலைஞனின் முழுமையான படைப்புகளில் உள்ளார்ந்து காட்சியமைப்புகளின் ஆதாரங்களுடன் இந்தப் படம் இந்த வெளிநாட்டுப் படத்தின் தழுவல் என நிறுவ வேண்டும். அதுதான் அறிவுசார் விமர்சன நெறி. தழுவல் என்பதற்கும் பாதிப்பு என்பதற்கும் பெரிய வித்தியாசம் இருக்கிறது. கமல்ஹாசனின் தெனாலி, பாப் அன் மீயின் அப்பட்டமான தழுவல். அவ்வை சண்முகி, மிஸஸ் டவுட் பயரின் அப்பட்டமான தழுவல். மகேந்திரனின் உதிரிப்பூக்களும், சாசனமும் முறையே புதுமைப்பித்தனும், கந்தர்வனினதுமான படைப்புகளின் பாதிப்பில் அல்லது ஆதர்ஸத்தில் அமைந்தவை. ஒருவர் 'ஜானின் இந்தப் படம் கோதார்த்தின் தழுவல், இந்தப்படம் ஏதோ ஒரு இத்தாலி படத்தின் தழுவல், இந்தப்படம் ஏதோ ஒரு லத்தீன் அமெரிக்கப் படத்தின் தழுவல் என மூடத்தனமாகவும், உத்தேசமாகவும் எழுந்த மேனியாகவும் சொல்லிக்கொண்டு போக முடியாது.'

அக்ரஹாரத்தில் கழுதை, செறியச்சண்டே க்ரூர கிருத்தியங்கள், அம்ம அறியான் ஆகிய மூன்று படங்களைப் பற்றிய ஜானின் உரத்த குரல் 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' பற்றி கம்மியாகிப் போனதற்கு பிரதான காரணம் இது ஒரு அந்நிய நாட்டுப் படத்தின் தழுவல் என்பது தான். பாவம் யமுனா ராஜேந்திரன் இதை அறிந்திருக்கவில்லை.

இப்போது 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' கதை உருப்பெற்றது எப்படி என்பதைப் பார்க்கலாம்.

ஜானே எதிர்பாராமல் தான் என்னிடம் வந்து சேர்ந்தார். ஒரு படம் செய்யலாம் என்னும் போது அவரது சிந்தனையில் எந்தவிதமான கதைக் கருவும் உருவாகி இருக்கவில்லை.

எனக்கு பி.என். மேனன் மீது ஏற்பட்டிருந்த ஆத்திரம், சீக்கிரமே கதை உருப்பெற வேண்டுமென்ற அவசரம் போன்ற சூழ்நிலையில் நின்று நிதானமாக சிந்திக்கும் அவகாசமும் ஜானுக்கு ஏற்படவில்லை. அவருக்கு தொடர்ந்து அவகாசம் கொடுத்தால் போதை ஏற்றும் எண்ணம் தவிர, வேறு எண்ணங்களும் வரவில்லை. இப்படியான சூழ்நிலையில் புனா பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட்டில் அவர் பார்த்த ஒரு பிரெஞ்சுப் படத்தைப் பற்றிச் சொன்னார்.

ஒரு பள்ளிக்கூடத்தில் பிள்ளைகள் பந்து விளையாடிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஒரு பையன் அடித்த பந்து அந்தப் பள்ளிக்கூட மாடியில் அமைக்கப்பட்டிருந்த காஸ்ட்லியான வேலைப்பாடுகள் அமைந்த ஒரு கண்ணாடியில் பட்டு கண்ணாடி உடைந்து விடுகிறது. பள்ளி நிர்வாகம், பிள்ளைகளைக் கண்டித்து அவர்களைத் திருத்துவதற்காகவும், உயர்ந்த பொருட்களின் மதிப்பு என்ன என்பதை உணர்ந்து கொள்வதற்காகவும், நீங்களே தான் பணம் வசூல் பண்ணி மேற்படி கண்ணாடியைப் பொருத்தவேண்டுமென்றும் கேட்டுக் கொள்கிறது. பிள்ளைகள் மிகவும் கஷ்டப்பட்டு பணம் வசூல் பண்ணி கண்ணாடியைப் பொருத்தி விடுகிறார்கள். பள்ளி நிர்வாகம் அவர்கள் உழைப்பைப் பாராட்டுகிறது. அந்த மகிழ்ச்சியில் மறுபடியும் பந்து விளையாடுகிறார்கள். அதில் ஒரு பந்து அதே கண்ணாடியை மறுபடியும் உடைத்து விடுகிறது.

இது தான் கதை என்றார். 'இதில் கதை எங்கே இருக்கிறது? இதில் வரும் நிகழ்ச்சிகள் எத்தனை நிமிடங்களில் முடிவடைந்து விடும்?' என்று கேட்டேன்.

பிள்ளைகள் வசூல் நிகழ்ச்சிகளின் போது என்னென்ன எண்டர்டெயின்மெண்ட் காட்சிகள் வேண்டுமோ அவ்வளவையும் வைத்து விடலாம் என்றார்.

இந்த நாலுவரியிலும் எனக்குப் பிடித்தது மறுபடியும்

கண்ணாடி உடையும்போது, அந்தக் கண்ணாடியின் நொறுங்கல், அதை நொறுக்கும் பந்து, அதைக்கண்டு அலறும் பையன்களின் முகம் எல்லாவற்றையும் அப்படியே ஸ்டாப் பிளாக் பண்ணி அத்துடன் படம் முடிவடையும் காட்சி மட்டுமே. அந்த ரசனையை ஜான் அனுபவித்துச் சொன்ன விதம் என்னை மிகவும் கவர்ந்தது.

இந்தக் கதையை வயலார் ராம வர்மாவும் கேட்டார். வசூல் நிகழ்வின்போது என்னென்ன இன்ட்ரெஸ்ட் காட்சிகளை வைக்கப் போகிறீர்கள் என்று கேட்டார். அதைத்தான் நாம் சிந்தித்து உருவாக்க வேண்டும். அந்தப் பையன்களின் குடும்பப் பின்னணி. அந்தப் பெற்றோர்களின் வசவுகள் மற்றும் அவர்களின் கட்டுப்பாட்டையும் மீறி பையன்கள் வசூல் வேட்டையில் இறங்குவது, அப்போது அவர்களுக்குப் போட்டியாக உருவாகும் சில சிறுவர்களின் மனப்போக்கு, பிள்ளைகளின் ஆர்வத்தை ஊக்குவிப்பதற்காக அவர்களுக்கு உதவும் சில ஆசிரியர்கள். இப்படியாக உருவாக்கலாம் என்று ஜான் சொன்னபோது அதன்மீது வயலாருக்கும் எனக்கும் நம்பிக்கை ஏற்பட்டது. சரி செய்யுங்கள் என்றோம்.

முதலில் பள்ளிக்கூடத்தை தேர்வு செய்வதற்காக நாங்கள் சென்னையிலுள்ள எல்லா பெரிய பள்ளிகளையும் சுற்றி வந்தோம். பச்சையப்பன் கல்லூரிகளுக்கு எதிரிலுள்ள (வழக்கமாக புத்தகக் கண்காட்சி நடக்கும் பள்ளி) இவர்களது கவனத்தைக் கவர்ந்தது. ஆனால் பள்ளி நிர்வாகம் படப்பிடிப்புக்கு பயன்படுத்த அனுமதி தர மறுத்துவிட்டது. பின் அடையாறிலுள்ள செண்ட்பேட்ரிக் பள்ளி தேர்வு செய்யப்பட்டது. கண்ணாடி பொருத்தி உடைக்கும் வசதி அங்கு இல்லை. அதற்குப் பதிலாகத்தான் கல்லூரி ஸ்தாபகரின் சிலை வைக்கலாமென்று தீர்மானிக்கப்பட்டது. கற்சிலையின் தலையை ஒரு பந்தால் உடைத்துவிட முடியுமா என்று கேட்டபோது அதுபோன்ற லாஜிக் இந்தக் குழந்தைகள் கதைக்குத் தேவையில்லை என்று சொல்லிவிட்டார் ஜான்.

பள்ளிக்கூடத்தை தேர்வு செய்வதற்காக நாங்கள் சென்னையிலுள்ள எல்லா பெரிய பள்ளிகளையும் சுற்றி வந்தோம். பச்சையப்பன் கல்லூரிகளுக்கு எதிரிலுள்ள (வழக்கமாக புத்தகக் கண்காட்சி நடக்கும் பள்ளி) இவர்களது கவனத்தைக் கவர்ந்தது. ஆனால் பள்ளி நிர்வாகம் படப்பிடிப்புக்கு பயன்படுத்த அனுமதி தர மறுத்துவிட்டது. பின் அடையாறிலுள்ள செண்ட்பேட்ரிக் பள்ளி தேர்வு செய்யப்பட்டது. கண்ணாடி பொருத்தி உடைக்கும் வசதி அங்கு இல்லை.

புனா பிலிம் இன்ஸ்டிடியூட்டில் ஜானுடன் படித்த பலர் கதை விவாதத்தில் அவ்வப்போது கலந்து கொண்டதுண்டு.

வகுப்பு லீடர் என்ற ஒரு பையன் (சத்யஜித் என்ற மலையாளப் பையன்) தான் கதையின் பிரதான நாயகன். மது, ஜெயபாரதி, அடூர்பாசி, மனோரமா எல்லாம் கதை நாயகனுக்கு உதவியாக வரும் உபகேரக்டர்கள்தான்.

படத்தில் வரும் பாடல்கள், நகைச்சுவை காட்சிகளனைத்துமே ஜான் குழுவினரின் போக்கிலேயேதான் அமைந்தது.

படப்பிடிப்பு நடந்து கொண்டிருந்தபோது ஒரு நாள் அமெரிக்கன் எம்பஸியில் குறும்படம் ஒன்றைப் பார்த்தோம்.

பீச் மணலில் ஒரு தம்பதியினர் குப்புறப்படுத்துக் கொண்டு சிரித்துப் பேசிக் கொண்டிருக்கும் போது அவர்கள் முதுகின்மேல் ஒரு மோட்டார் சைக்கிள் ஸ்பீடாக ஏறி இறங்கிப் போய்விடும். ஏதோ முதுகின் மீது ஒரு அணில் ஊர்ந்து சென்றது போன்ற உணர்வுடன் லேசாக தலையைத் தூக்கி சட்டையைத் தட்டிவிட்டுக் கொண்டு அவர்கள் மறுபடியும் பேச்சைத் தொடர்வார்கள். அவர்கள் முதுகில் மோட்டார் சைக்கிள் சக்கரங்களின் பதிவு வேறு இருக்கும்.

படம் முடிந்து வந்ததும் இது எப்படி படமாக்கியிருப்பார்கள் என்று கேட்டேன். ஒரு பிரேமுக்கு ஒரு ஸாட் என்பது போலத்தான் இதைச் செய்திருப்பார்கள் என்று சொன்னார்கள். இதுபோல ஒரு காட்சி நமது படத்தில் வைத்தால் எப்படி இருக்குமென்று கேட்டேன். சிரித்தார்கள். கேமராமேன் ராமச்சந்திரபாபு ஆஸாத், ஜான் அது பற்றி யோசித்து விட்டு நன்றாகத்தான் இருக்குமென்று சொன்னார்கள்.

பைக்கே இல்லாமல், பைக் ஓட்டும் பாவனையில் அடூர்பாசியை வைத்து வி.ஜி.பி. கடற்கரை மணலில் (அப்போது சான்ஸ் கேட்டு அலைந்து கொண்டிருந்த பிரமீளாவை) படுக்க வைத்து அவள் மேல் பைக் ஏறி இறங்குவது போல ஒரு காட்சியை படமாக்கினோம்.

அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன் இந்தக் காட்சியைப் பற்றி அவரது கட்டுரை ஒன்றில் பாராட்டியுள்ளார்.

படம் ஒரு ஆர்ட் பிலிம் என்ற சொல்லத்தக்கதாக இருந்தாலும் கம்மர்ஸியலுக்கு உதவும் வகையில் பிரபல நடிகர்கள், நகைச்சுவை, பாடல்களும் இணைந்திருந்தன.

விநியோகஸ்தர் கோபிநாதபிள்ளை எனக்கு நண்பராக இருந்தார். படத்திற்கு செலவான பணத்தில் பாதியை மட்டும் கொடுங்கள். 12 பிரிண்ட் போட்டு ரிலீஸ் பண்ணுங்கள். வசூலானால் மேற்கொண்டு பணம் தாருங்கள் என்ற அடிப்படையில் தான் படத்தை விநியோகத்துக்காக கொடுத்தேன்.

'இந்தப் படம் தியேட்டரில் இரண்டாவது நாள் ஓடினால், உங்கள் கைக்கு நான் மோதிரம் போடுகிறேன்' என்றார்.

அரசின் வரிவிலக்கும், ஊடகங்களின் விமர்சனங்களாலும் படம் இரண்டு வாரம் ஓடிவிட்டது. சொன்னதுபோல எனக்கு மோதிரமும் போட்டார். மேற்கொண்டு பணமும் தந்தார்.

போதைக்கு அடிமை என்பதைத் தவிர, படத்துக்காகவோ, அல்லது தனக்காகவோ, தனது சகாக்களுக்காகவோ ஆடம்பரமாக எந்தவிதமான செலவுகளையும் ஜான் செய்ய வைத்ததில்லை.

அம்சன்குமார் எழுதிய கட்டுரையில்,

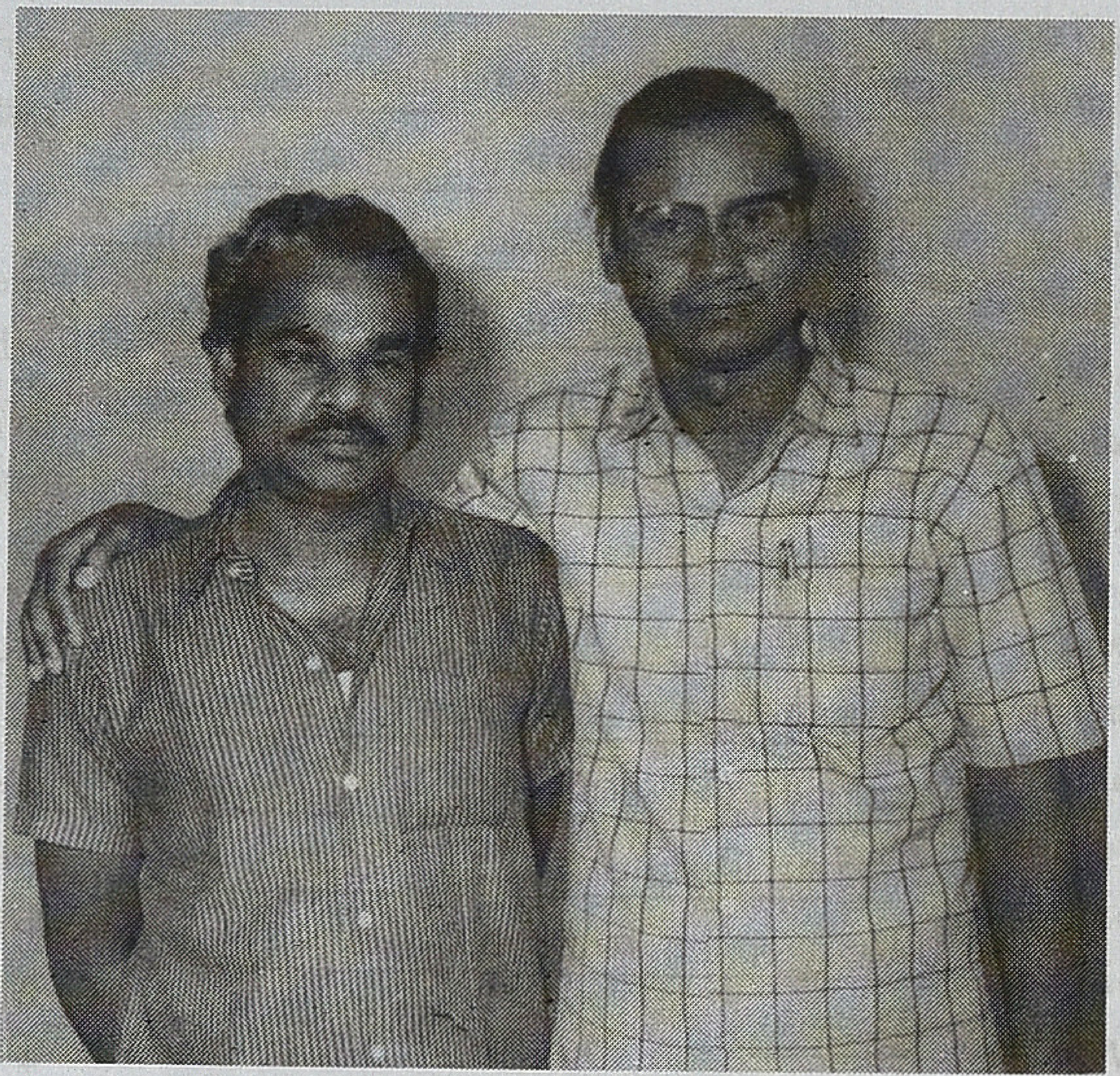
ஜான் ஆப்ரஹாம் மூன்று மலையாளப் படங்களுடன் ஒரு தமிழ்ப் படத்தையும் எடுத்திருக்கிறார். அவரது முதல் படம் 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' வாழ்க்கையின் விளையாட்டு அர்த்தமற்ற பொறுப்புகளுக்கும், துயரங்களுக்கும் இட்டுச் செல்வதை அவர் ஐரனியுடன் காட்டியிருந்தார். அதைக் கோவையில் ஒரு தியேட்டரில் பார்த்தேன். அவரது

படங்களில் தியேட்டரில் நான் பார்த்தது அது ஒன்றைத்தான். மற்ற அனைத்தையும் சினிமா சங்கத்திரையிடங்களில் தான் பார்க்க முடிந்தது. 'வித்யார்த்திகளே இதிலே இதிலே' போன்று அவர் தொடர்ந்து படம் எடுத்திருந்தால் அவர் ஒரு வேளை வெற்றிகரமான மலையாளப் பட இயக்குநராக ஆகியிருக்கலாம். ஆனால் சினிமாவை விவாதப் பொருளாக மாற்ற விழைந்த ஜானின் பயணம் வேறு திசையை மேற்கொண்டது.

சில நல்ல படங்கள் டைரக்ட் பண்ணி தன்னை நிரூபித்துக் கொண்டவர் பி.என். மேனன். அவரது குடிப்பழக்கத்தைக் கண்டு அச்சப்பட்டுத்தான் அவரைத் தவிர்த்து ஜான் ஆபிரஹாமை நாட நேர்ந்தது. கடைசியில் எலியைப் பார்த்து பயந்து ஓடியவன் புலியிடம் மாட்டிக் கொண்ட கதையாக ஆயிற்று என்நிலை!

படத்தயாரிப்பின் போது, ஒரு படத்தயாரிப்பாளருக்கு ஆயிரம் பிரச்னைகள் ஏற்படும். அதுபோல் எனக்கு ஏற்பட்ட பிரச்னைகளிலேயே பெரும் பிரச்னை ஜானின் போதை பிரச்னைதான்.

ஒரு பெண் பிரசவ காலத்தில் ஏற்படும் சோதனைகளையும், வேதனைகளையும் குழந்தை பெற்ற பின் எப்படி மறந்து மகிழ்ச்சியடைகிறாளோ அது போலத்தான் ஒரு படத்தின் தயரிப்பு கால அவஸ்தைகளும், வேதனைகளும், படம் ரிலீஸான பின் ஏற்படும் மகிழ்ச்சியும்.



குடித்தபின் அவர் நடந்து கொள்ளும் அநாகரிகமான செயல்களை மறந்துவிட்டால், அவர் மிக நல்லவரே. அவரிடம் பந்தா கிடையாது. ஒரு ஆபிஸ் பையன் செய்ய வேண்டிய வேலைகளைக்கூட கவுரவம் பார்க்காமல் தானே செய்வார். சாப்பாடு, உடை எல்லாவற்றிலும் சிம்பிள்மேன். மனைவி, குழந்தைகள், குடும்பம் என்ற பந்தம் மட்டும் இருந்திருந்தால் இன்னும் எவ்வளவோ உயரத்தைத் தொட்டிருப்பார்.

'அம்ம அறியான்' உருப்பெற்றது 1986ல், அதற்கடுத்த ஆண்டு மே இறுதியில் ஜான் ஆப்ரஹாம் ஒரு விபத்தில் உயிரிழந்து விடுகிறார்.

எப்படி!

ஒரு மாடியில் நண்பர்களுடன் குடித்துக்கொண்டிருக்கும்போது பாரதிராஜா முதல் மரியாதை படத்தில் அந்த நிலாவைத்தான் நான் கையிலே பிடிச்சேன் என்றொரு பாட்டு போடிருப்பார். அதை காட்சிப்படுத்தியபோது ஒரு ஆற்றுத் தண்ணீரில் நிலாவின் பிம்பத்தைக் காட்டி, அதை கையிலே பிடிப்பதாக உருவகப்படுத்தியிருப்பார். ஆனால் ஜானோ வானத்தில் இருக்கும் ஒரிஜினல் நிலாவையே தான் பிடித்துக் கொண்டு வரப்போவதாகச் சொல்லி வெளியில் குதிப்பார். அந்த விபத்திலிருந்து அவர் மீளவில்லை.

ஒரு சந்தர்ப்பத்தில் பி.என். மேனன் தொழில் இல்லாமல் பொருளாதார வசதியின்றி மிகவும் சிரமப்பட்டுக் கொண்டிருந்தார்.

வயலார் ராமவர்மா ஒரு அதிர்ச்சி வைத்தியம் செய்ய திட்டமிட்டார்.

கேரளாவில் ஒரு பெரிய பஸ் கம்பெனி முதலாளி ஒரு படம் தயாரிக்கும் திட்டத்தில் வந்து, அதுபற்றி வயலார் ராமவர்மாவிடம் ஆலோசித்துக் கொண்டிருந்தார். அவரிடம் விலை உயர்ந்த ஸ்காட்ச் விஸ்கி ஒரு பாட்டில் வாங்கி வரும்படி வயலார் சொன்னார். அவரும் வாங்கி வந்துவிட்டார்.

பி.என். மேனனை போன் பண்ணி உடனே தன்னை வந்து சந்திக்கும்படி சொன்னார். ஒரு அரைமணி நேரத்தில் பி.என். மேனன் வந்து சேர்ந்துவிட்டார். மேனனிடம் பஸ் அதிபர் வாங்கி வைத்திருந்த விஸ்கி பாட்டிலைக் கொடுத்தார். பாட்டிலைப் பார்த்தவுடன் மேனன் அசந்துவிட்டார். ஆஹா! எப்பேர்ப்பட்ட சரக்கு! என்று அந்த பாட்டிலை நெஞ்சோடு அணைத்துக் கொண்டு அந்த பாட்டிலுக்கு முத்தம் கொடுத்தார்.

அப்போது வயலார் மேனனுக்கு பஸ் அதிபரை அறிமுகம் செய்து வைத்தார்.

'இவர் ஒரு படம் தயாரிக்கும் நோக்கத்தில் வந்திருக்கிறார். உங்களது சிரமமான நிலையை மனதில் வைத்து அந்த சந்தர்ப்பத்தை உங்களுக்கு தரலாமென்று நினைக்கிறேன். உங்களால் செய்ய முடியுமா?' என்று கேட்டார்.

'கட்டாயம் செய்கிறேன் ஆசானே!' என்றார் மிகவும் மரியாதையாக.

'உங்களுக்கு படம் செய்ய உண்மையிலேயே விருப்பமிருந்தால் உடனே நீங்கள் ஒரு காரியம் செய்ய வேண்டும்' என்று சொல்லி நிறுத்தினார்.

'சொல்லுங்கள் ஆசானே. நீங்கள் என்ன செய்யச் சொன்னாலும் நான் செய்வேன் ஆசானே!' என்றார் மேனன்.

கையில் வைத்திருக்கும் பாட்டிலை நடுரோட்டில் போட்டு உடைக்க வேண்டும். அப்படி உடைத்தால் உங்களுக்கு இந்தப் படம். இல்லையென்றால் இந்த பாட்டிலை எடுத்துக் கொண்டு நீங்கள் உங்கள் வீட்டுக்குப் போகலாம் என்றார்.

ஒரு நிமிடம் கூட மேனன் யோசிக்கவில்லை. உடனே நடுரோட்டுக்கு ஓடி ஓங்கி கீழே எரிந்தார். பாட்டில் தூள் தூளாக நொறுங்கியது.

ஜான் அந்த விபத்திலிருந்து தப்பிப் பிழைத்திருந்தால்...

பி.என். மேனனுக்கு வயலார் ராமவர்மாபோல ஒருவர் ஜானுக்கும் கிடைத்திருக்கக் கூடும்!

நிழல்முற்றம்: சில நினைவுகள்-5

பெருமாள் முருகன்

அந்த ஒருவாரம் நாங்களும் மிகப் பரபரப்பாக இருந்தோம். சோடாக்கடைக்கு என்று ஒதுக்கப்பட்ட பகுதியை எங்களுக்கு ஏற்ற மாதிரி வடிவமைக்கவும் மெஷின், தண்ணீர்த் தொட்டிகள், பாட்டில்கள், மர கிரேடுகள் என எல்லாவற்றையும் கொண்டு வந்து சேர்க்கவும் பயன்படுத்திக் கொண்டோம். கடையின் இருபுறம் மரப்பலகைகளும் கதவும் பொருத்திப் பாதுகாப்பான இடமாக்கியதும் என் அப்பன் திருப்திகொண்டார். தொடங்கி முதல் இரண்டு நாட்கள் தியேட்டரைப் பார்க்க நல்ல கூட்டம் என்பதால் சோடா விற்பனை கணிசமாக இருந்தது. ஒரு காட்சிக்கு நூறு ரூபாய்க்கு மேல் வருமானம். நாள் வாடகை கொடுத்தது போகக் கிட்டத்தட்ட ஆயிரம் ரூபாய்க்குக் கையில் இருந்தது.

சோடாக்கடையைப் பொருத்தவரை உடல் உழைப்புத்தான் மிகுதியாக வேண்டும். சோடாப் பாட்டில்களின் விலைதான் அதிகம். மற்றபடி தயாரிப்புப் பொருள்களின் எண்ணிக்கையும் விலையும் அதிகம் என்று சொல்ல முடியாது. கை கால்களில் வலு இருந்து உழைக்க முடிந்தால் போதும். என் அப்பனும் அண்ணனும் இரவுபகல் பாராது உழைக்கக் கூடியவர்கள். நான் பள்ளிக்குச் சென்றுவிட்டு வந்து அவர்கள் இருவருக்கும் சோறு கொண்டு செல்வேன். சிறுபையன் என்பதாலும் படிப்பதாலும் எனக்குச் சலுகைகள் உண்டு. ஒரு வேலையைச் செய்ய முடியாது என்று கண்டிப்பாக மறுத்தால் என் அப்பன் விட்டுவிடுவார். 'வேல செய்ய அஞ்சுனா எப்பிட்டா பொழைக்க முடியும்?' என்பதுதான் அவர் அடிக்கடி கேட்கும் கேள்வி.

அவர் சிறுவயதிலிருந்து கள்ளும் சாராயமும் குடித்து வளர்ந்தவர். ஆனால் உணவு அவருக்கு விருப்பமானதல்ல. கறிக்குழம்பும் பருப்புக் குழம்பும் அவருக்குப் பிடித்தவை. வெறும் பருப்புக் கடைசல் தண்ணீராட்டம் இருக்க வேண்டும். வேறு எதுவும் தேவையில்லை. பருப்புக் குழம்பு வைப்பதில் என் அம்மாவின் கைப்பக்குவம் அபாரமானது. அந்த நாட்களில் மட்டும் கொஞ்சம் சாப்பிடுவார். அதனால் பெரும்பாலான நாட்களில் பருப்புக் குழம்புதான் எங்கள் வீட்டில். வேறு குழம்பு வைத்தாலும் அப்பனுக்காகக் கொஞ்சம் பருப்பும் கடைந்துவிடுவார் அம்மா. குடியாலும் சரியாகச் சாப்பிடாததாலும் அவருக்கு வயிற்றுப் புண் தொந்தரவு தொடர்ந்து இருந்தது. வயிற்றுவலி அவருக்கு இயல்பான ஒன்றாக மாறியிருந்தது. அந்தத் துன்பத்திலும் அவரது உழைப்பு அபரிமிதமானது.

அவருக்கு ஈடு கொடுக்க அண்ணன் முயல்வான். என்னைவிட நான்கு வயது மூத்தவனான அவன் ஒன்பதாம் வகுப்பில் பெயில் ஆனவுடன் பள்ளியிலிருந்து நிறுத்திவிட்டார் அப்பன். அப்போதெல்லாம் பள்ளிப் படிப்பைப் பொருத்தவரை பாஸாகும் வரை படிக்கலாம் என்பதுதான் நியதி. என்னையும் நிறுத்திவிடுவார் என்னும் பயத்திலேயே நான் ஓரளவு படித்துப் பாஸாகி அடுத்தடுத்த வகுப்புகளுக்குச் சென்று கொண்டிருந்தேன். அவர்களுக்குக் கைவேலை செய்து கொடுத்தால் போதும். மிகவும் சந்தோசப்படுவார்கள். தியேட்டரில் எதிரொலியைத் தடுக்க வேலை நடந்து கொண்டிருந்த அந்தச் சமயத்தில் இப்படி எங்கள் வேலையும் வேகமாக நடந்து முடிந்தது.

தியேட்டர் தொடங்கி மூன்று நாளில் மூடப்பட்டதால் வேலை செய்யும் பையன்கள் அதிகம் வந்து சேரவில்லை. டிக்கெட் கிழிப்பது உள்ளிட்ட அலுவலக வேலைகளுக்கும் சோடாக்கடை, பீடாக்கடை, டீக்கடை, சைக்கிள் ஸ்டேண்ட் உள்ளிட்ட கடை வேலைகளுக்கும் எனக் கிட்டத்தட்ட இருபது பையன்களாவது எப்போதும் தேவைப்படுவர். படம் ஓடத் தொடங்கிவிட்டால் எங்கிருந்தோ வந்து சேரத் தொடங்கிவிடுவர். முதல் மூன்று நாட்கள் வந்த பையன்களுக்கு ஏதாவது வேலை கொடுத்தும் உணவுக்கு ஏற்பாடு செய்தும் கடைக்காரர்கள் அவர்களைத் தக்க வைத்துக்கொள்ள முயன்றனர். அப்படியும் பையன்கள் மிகக் குறைவாகவே இருந்தனர். அதனால் மறுதொடக்கத்துக்கான சுவரொட்டி ஒட்டும் வேலைக்குப் போதுமான ஆட்கள் கிடைக்கவில்லை.

அங்கே இங்கே என்று ஆளுக்கு அலைந்ததைப் பார்த்து என்னையும் செம்பட்டையனையும் போகச் சொன்னார் அப்பன். தியேட்டர் தொடர்பான எந்த வேலையையும் ஆர்வத்தோடும் மகிழ்ச்சியோடும் செய்யும் துடிப்பில் இருந்தேன் அப்போது. செம்பட்டையன் என்னைவிட ஒருவயது சின்னவன். எங்கள் ஊரையே

சேர்ந்தவன். பள்ளியில் என்னைவிட ஒருவகுப்பு குறைவாகப் படித்துக்கொண்டிருந்தவன் ஆறாம் வகுப்பில் பெயிலாகி நின்றுவிட்டான். சைக்கிள் கடை, ஓட்டல் கடை என்று பல இடங்களில் வேலை பார்த்த அனுபவம் அவனுக்கு இருந்தது. செம்பட்டையன் என்பது பட்டப்பெயர். அதிக நேரம் கிணற்றில் குதித்துக் குதித்துத் தலைமயிர் செம்பட்டை நிறமாகிவிட்டதால் அவனுக்கு அப்படிப் பட்டப்பெயர். பள்ளியில் படிப்பவர்களுக்குத்தான் அவன் பெயர் சுப்பிரமணி என்பது தெரியும். என்றாலும் ஊரிலேயே எல்லாரும் செம்பட்டையன் என்றுதான் அழைப்பார்கள்.

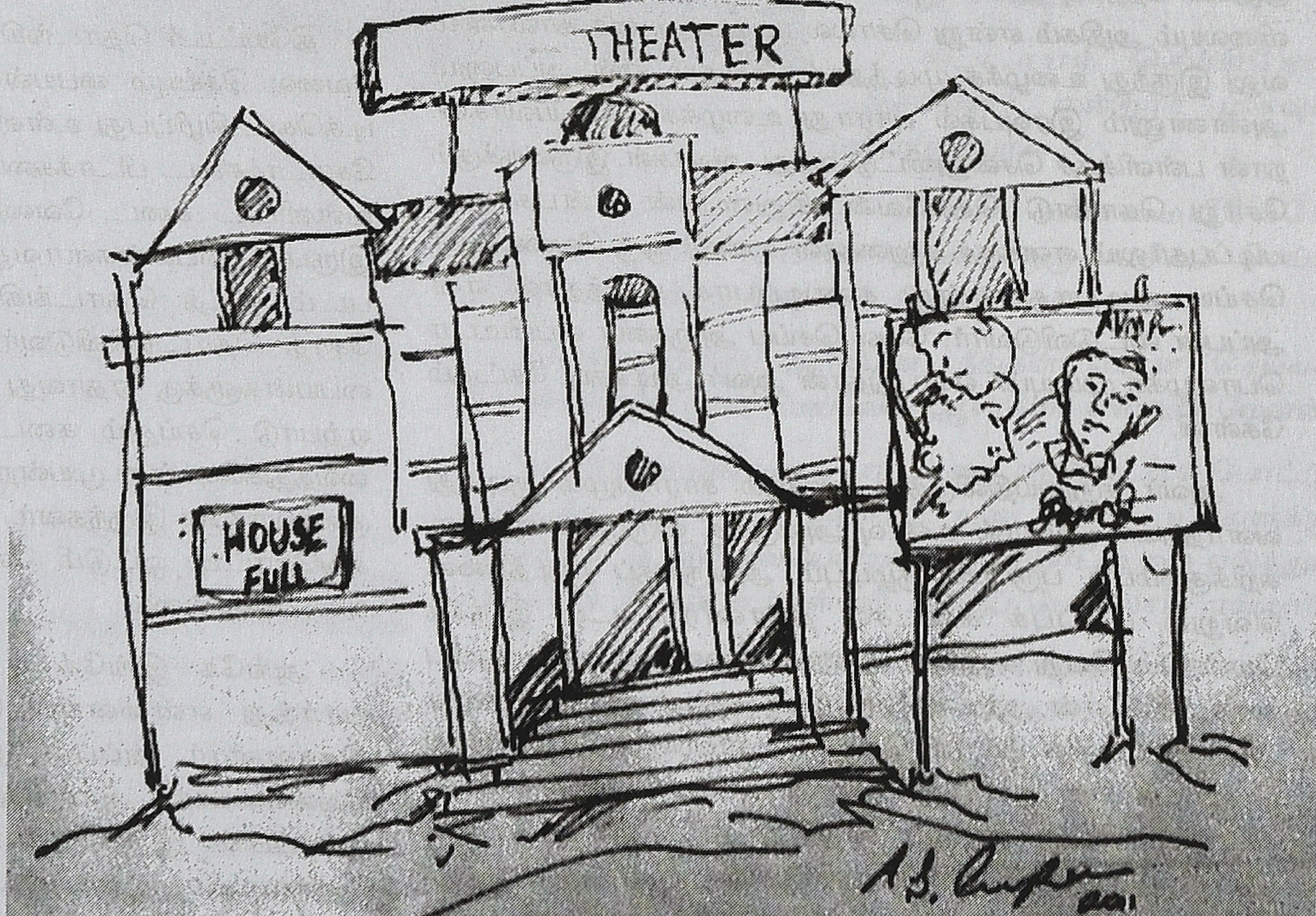
அமாவாசை உள்ளிட்ட விசேஷ நாட்களில் திருச்செங்கோட்டு மலையில் கலர் விற்கவும் வாரச் சந்தைகளுக்குக் கொண்டுபோய் விற்பனை செய்யவும் என ஏற்கனவே எங்கள் கடையில் அவன் வேலை செய்துகொண்டிருந்தான். அவனுக்குச் சம்பளம் என்று எதுவும் இல்லை. ஒரு பாட்டிலுக்குப் பத்துப் பைசா அவனுக்குக் கமிஷன். நான்கிலிருந்து ஐந்து டஜன் வரைக்கும் சைக்கிளில் வைத்து அவனால் கொண்டு போக முடியும். கொண்டு போகும் அனைத்தையும் பெரும்பாலும் விற்றுவிடுவான். சந்தைக்கும் மலைக்கும் வரும் மக்கள் கலர்தான் குடிப்பார்கள். ஆண்களில் சிலர் மட்டும் சோடா கேட்பார்கள். கோலிக்குண்டுப் பாட்டில்களில்தான் சோடா பிடிக்க முடியும். இப்போதைய மினிகூல்டிரிங்ஸ் பாட்டில்களைப் போன்ற கிரஸ் பாட்டில்களில் கலர் பிடிக்கலாம். கலருக்குக் கேஸ் கொஞ்சமாக இருந்தால் போதும் என்பதால் கிரஸ் பாட்டில்கள் தாங்கும். அவை அதிகக் கனமும் இருக்காது.

அப்படி விற்பனைக்குப் போகும் நாளில் எப்படியும் ஐந்து ரூபாய் அவனுக்குக் கிடைத்துவிடும். ஆனால் அதற்கான உழைப்பு மிக அதிகம். முதல் நாள் மாலையிலேயே வந்து பாட்டில் கழுவியும் தண்ணீர் பிடித்தும் கலர் தயாரிப்புக்கு உதவி செய்து கம்பிப் பெட்டிகளில் அடுக்கி வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். நான்கைந்து டஜன்களைக் கொண்டு சைக்கிள் மிதிக்க வேண்டும். நாள் முழுக்கச் சந்தையில் 'கலர் கலரே' என்று கூவிக்கொண்டு நிற்க வேண்டும். அந்த வருமானம் அப்போது பெரிதாகத்தான் தோன்றியது. என்னைவிடச் சிறியவனாக இருந்தும் என்மேல் அதிகாரம் செலுத்தும் அளவுக்கு அவனுக்கு அனுபவம் கூடியிருந்தது.

சுவரொட்டி ஒட்டும் வேலை அவனுடையது. உதவிக்காக அவனுடன் நான் போக வேண்டும். இப்படிப்பட்ட வேலைகளில் எப்போதுமே எனக்கு முதன்மை கிடைத்ததில்லை. அதற்குப் பின்னும் பலமுறை சுவரொட்டி ஒட்டச் சென்றிருக்கிறேன். யாருக்காவது உதவியாளாகவே செல்வேன். படிக்கிற பையன் என்பதாலும் எனக்கு இந்த வேலை பொருத்தமானது இல்லை என்னும் எண்ணத்தாலும் என்னால் இத்தகைய வேலைகளை இயல்பாகச் செய்ய முடியாது என்று கருதினார்கள் போல. பெரிதாக நான் ஒன்றும் செய்ய வேண்டியதில்லை. பேச்சுத் துணைக்கு ஓர் ஆள். அவ்வளவுதான். இப்படி உதவியாளாகச் செல்வதால் எனக்குக் கிடைத்த பயன் எல்லாவற்றையும் கவனிக்கிற வாய்ப்பு அமைந்தது என்பதே. திருச்செங்கோட்டின் சுற்று வட்டாரப் பகுதிகள் பலவற்றைப் பார்க்கவும் முடிந்தது. ஒவ்வொரு முறை போக நேரும்போதும் வேறு வேறு சாலைகளைத் தேர்வு செய்துகொள்வேன்.

தியேட்டரின் முதல் தொடக்கத்தைவிட இப்போதுதான் அதிகமான விளம்பரம் தேவைப்பட்டது. அதற்கேற்ப எம்ஜிஆர் படம் 'படகோட்டி' போட்டார்கள். பழைய படங்களைப் போடும்போது புதுப் பிரிண்டாக இருந்தால் பார்க்க நன்றாக இருக்கும். ஓடித் தேய்ந்த பழைய பிரிண்ட் என்றால் படம் ஓடிக்கொண்டிருக்கும்போதே பிலிம் அறுந்துவிடும். உடனே படத்தை நிறுத்தி அறுந்த இடத்தை இணைத்து ஒட்டி மீண்டும் ஓட்ட வேண்டும். நான்கைந்து முறை அறுந்துபோகும் பிலிம்கள் உண்டு. அப்படிப் படம் ஓட்டுவது மிகக் கஷ்டம். படம் பார்க்கவும் நன்றாக இருக்காது. அங்கங்கே புள்ளிகளும் பொறிப்பொறியான டிசைன்களும் விழுந்து எரிச்சல் உண்டாக்கும். அதனால் புது பிரிண்ட்டாக இருக்க வேண்டும் என மக்கள் எதிர்பார்ப்பர். ஆகவே சுவரொட்டியிலேயே 'புத்தம் புதிய காப்பி' என அச்சிட்டு ஒட்டுவர்.

சுவரொட்டிகளில் இரண்டு வகை உண்டு. படப் போஸ்டர், எழுத்துப் போஸ்டர் என்று அவற்றைச் சொல்வார்கள். படப் போஸ்டர் என்பது நடிகர், நடிகையரின்



ஓவியம் ஞானப்பிரகாசம்

படங்களுடன் திரைப்படக் காட்சியைச் சித்திரிப்பவை. அவற்றைப் படக் கம்பெனியே தருவார்கள். அதில் பல வடிவங்கள் உண்டு. படத்திற்கேற்பப் பத்திலிருந்து இருபது சுவரொட்டிகள் மட்டும் மிகப் பெரிதாக இருக்கும். இரண்டிலிருந்து நான்கு துண்டுகள் வரை இருக்கும் அவற்றைச் சரியாகப் பொருத்தி ஒட்டுவது பெரிய வேலை. அத்தகைய சுவரொட்டிகளைப் பெரும்பாலும் நகரத்துக்குள் ஒட்டுவார்கள். தியேட்டரின் முன்பக்கத்தில் ஒட்ட மூன்று சுவரொட்டிகள் தேவைப்படும். கிருஷ்ணா டாக்கீஸிலும் மற்றவற்றிலும் சுவரொட்டிகளை ஒட்டத் தனியிடம் இல்லை. இரண்டு கால்களை நிறுத்தி அதன்மேல் கட்டப்பட்ட பெரிய தட்டியில்தான் ஒட்டுவார்கள்.

ஜெயாவில் சுவரொட்டிக்கெனத் தனியிடம் இருந்தது. டிக்கெட் கவுண்டரின் மேல்பகுதியில் சுவரொட்டி ஒட்டுவதற்கென்றே நீளமான சுவர் கட்டியிருந்தார்கள். ஆண்கள், பெண்கள் என இரண்டு பக்கக் கவுண்டர்களின் மேலும் சுவர்கள் உண்டு. ஆனாலும் தியேட்டர் வாசலின் மையப் பகுதியில் ஒரு தட்டியும் இருந்தது. சுவர்களில் ஒட்டப்பட்டிருந்த சுவரொட்டிகள் அருகிலிருந்து பார்ப்பவர்களுக்கு அவ்வளவாகத் தெரியாது. தூரத்தில் இருந்து பார்ப்பதற்குத்தான் ஏற்றவை. அதனால் நடுவில் தட்டியையும் கட்டி வைத்திருந்தார்கள். அங்கே ஒட்டியது போக மீதமுள்ளவற்றை நகரத்துக்குள்ளேயே முடிந்த அளவு ஒட்டுவார்கள்.

சந்தையின் சுற்றுச்சுவரில் நிச்சயம் ஒன்று உண்டு. திருச்செங்கோட்டிலிருந்து ஒவ்வொரு ஊருக்கும் பிரியும் சாலைகளின் தொடக்கத்தில் ஒவ்வொன்று. படப் போஸ்டரில் சிறியவைதான் அதிகமாக இருக்கும். அவற்றை நகரத்திற்கு வெளியே ஒட்டுவார்கள். அவற்றின் மேல் ஒட்டுவதற்காகத் துண்டுச் சீட்டுகள் போன்ற சிறு போஸ்டர்கள் உண்டு. 'திருச்செங்கோடு ஸ்ரீஜெயாவில்' (இதில் திருச்செங்கோடு என்பது மட்டும் சிறிய எழுத்தில் இருக்கும்), 'இன்று முதல்', 'தினசரி 4 காட்சிகள்', 'தினசரி 3 காட்சிகள்', 'இன்றே கடைசி' ஆகியவை அப்படியானவை. இவற்றில் படப் போஸ்டர் ஒட்டும்போதே ஒட்ட முடியாதது 'இன்றே கடைசி' என்பதுதான். படம் என்றோடு முடிகிறது என்பதைத் தெரிவித்தால் அதைப் பார்க்க விரும்பியவர்கள் அன்றைக்குப் பார்க்க வருவார்கள், கூட்டம் இருக்கும் என்பதுதான் இந்தத் தெரிவிப்பின் நோக்கம். நகரத்திற்குள் மட்டும் 'இன்றே கடைசி' ஒட்டினால் போதும். மிகச் சில படங்களுக்கே எல்லாப் பக்கமும் ஒட்டுவார்கள். அதை ஒட்ட ஒருவரோ இருவரோ போதும்.

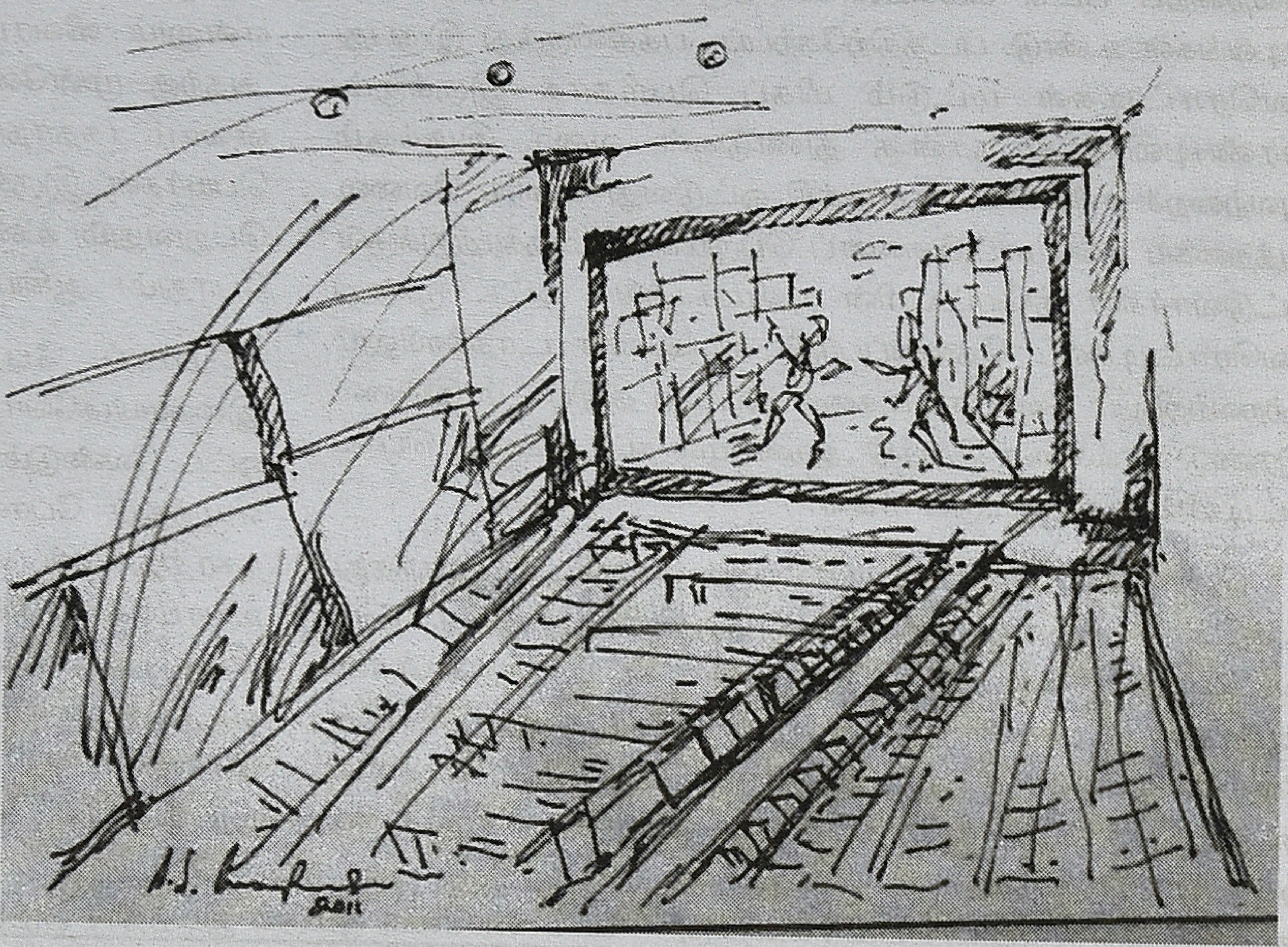
படப் போஸ்டர் ஒட்டும் இடத்தில் அதற்கு இணையாகவோ அதற்குக் கீழாகவோ எழுத்துப் போஸ்டரை ஒட்ட வேண்டும். படப் போஸ்டர் ஒட்டாத பல இடங்களிலும் எழுத்துப் போஸ்டர்கள் ஒட்ட வேண்டும். திருச்செங்கோடு நகரத்துக்குள் ஒட்டுவதற்குச் சில இடங்களில் சுவர்கள் உயரமாக இருக்கும். அதனால் ஏணி ஒன்றும் வேண்டும். நல்ல அனுபவம் உள்ள பையன்களையே நகரத்திற்குள் ஒட்ட அனுப்புவார்கள்.

இன்னொரு வகையான எழுத்துப் போஸ்டர் என்பதையும் மிக முக்கியமான படமாக இருந்தால் படக் கம்பெனியே அச்சடித்துக் கொடுத்துவிடும். சாதாரணப் படங்களுக்குத் தியேட்டர்காரர்கள்தான் அச்சடித்துக்கொள்ள வேண்டும். படக் கம்பெனிக்கும் தியேட்டருக்கும் எவ்வகை ஒப்பந்தம் என்பதைப் பொருத்து யார் அச்சடிப்பது என்பது மாறும். எழுத்துப் போஸ்டரில் ஊர்ப்பெயருடன் கூடிய தியேட்டர் பெயர், படம் தொடங்கும் தேதி அல்லது 'இன்று முதல்' என்னும் பொதுவாசகம், தினசரி எத்தனை காட்சிகள் என்னும் விவரம், படத்தின் பெயர் (பெரிய எழுத்தில்), அதற்கு முன்னோ அல்லது பின்னோ நடிகர், நடிகையர் விவரம் (கதாநாயகன், கதாநாயகி, வில்லன் ஆகியோர் பெயர்கள் இருக்கும். நகைச்சுவை நடிகரின் பெயர் இடம் பெறுவதும் உண்டு. போஸ்டரில் அதற்குத்தான் இடமும் போதும்) ஆகியவை இருக்கும்.

படப் போஸ்டர் ஒட்டும் இடத்தில் அதற்கு இணையாகவோ அதற்குக் கீழாகவோ எழுத்துப் போஸ்டரை ஒட்ட வேண்டும். படப் போஸ்டர் ஒட்டாத பல இடங்களிலும் எழுத்துப் போஸ்டர்கள் ஒட்ட வேண்டும். திருச்செங்கோடு நகரத்துக்குள் ஒட்டுவதற்குச் சில இடங்களில் சுவர்கள் உயரமாக இருக்கும். அதனால் ஏணி ஒன்றும் வேண்டும். நல்ல அனுபவம் உள்ள பையன்களையே நகரத்திற்குள் ஒட்ட அனுப்புவார்கள். பிற்காலத்தில் சென்னைக்குச் சென்றபோது படங்களைக் குறித்த அறிவிப்புகள் பல இடங்களில் சுவரெழுத்துக்களாக இருப்பதைக் கண்டு ஆச்சரியப்பட்டிருக்கிறேன். பெருநகரங்களில் மட்டும் சுவரெழுத்து முறை இருக்கிறது போலும். அதற்கான காரணம் எனக்கு இன்றுவரை புரியவில்லை. அங்கே படங்கள் அதிக நாட்கள் ஓடும் என்பதால் சுவரொட்டியை விடச் சுவரெழுத்துக்கு அதிக ஆயுள் என்று அதைத் தேர்வு செய்கிறார்களா? பெருநகரத்தின் பல பகுதிகளில் சுவரொட்டி ஒட்டினால் செலவு அதிகமாகும் என்பதாலா? வாரப் பத்திரிகைகளில் போடும் நகைச்சுவைத் துணுக்குகளில் சுவரொட்டிகளைப் பசுமாடுகள் உரித்துத் தின்னுகின்றன. அதுவும் காரணமாக இருக்குமா? தெரியவில்லை. ஆனால் எங்கள் ஊரில் ஒருபோதும் சுவரெழுத்து முறை இல்லை.

நகரத்திலிருந்து பிற ஊர்களுக்குப் பிரியும் சாலைகள் ஏழு உள்ளன. ஈரோடு செல்லும் நேர்வழி, தேவனாங்குறிச்சி வழியாக ஈரோடு செல்லும் சுற்றுவழி, பரமத்தி வேலூர் செல்லும் சாலை, நாமக்கல் ராசிபுரம் செல்லும் சாலை, சேலம் செல்லும் நேர்வழி, கோழிக்கால்நத்தம் வழியாகச் சேலம் செல்லும் சுற்றுவழி, சங்ககிரி சாலை ஆகியவை அவை. ஒவ்வொரு சாலையிலும் இத்தனை இடங்களில் ஒட்ட வேண்டும் என்பது கட்டாயம். பையன்கள் ஒட்டிக் கொண்டிருக்கும்போதோ ஒட்டி முடித்த பின்னாலோ தியேட்டர் மேனேஜர் அல்லது வேறு ஒருவர் சைக்கிளில் வந்து பார்த்துச் செல்வதும் உண்டு. ஒட்டாமல் ஏமாற்றிவிடுவார்கள் என்பதால் இந்த ஏற்பாடு. ஒவ்வொரு முறையும் ஏதாவது ஒரு சாலைப் பகுதிக்கு வருவார்கள். எந்தச் சாலைக்கு இந்த முறை வருவார்கள் என்பது தெரியாததால் பையன்களுக்குக் கொஞ்சம் பயம் இருக்கும். சுவரொட்டி ஒட்டப் போவதற்குப் பேட்டா என்று ஒரு தொகை தருவார்கள். ஒவ்வொரு சாலையின் தூரம், ஒட்ட வேண்டிய இடங்களின் எண்ணிக்கை ஆகியவற்றைப் பொருத்துப் பேட்டாத் தொகை மாறும். சைக்கிள் வாடகையும் தந்துவிடுவார்கள். அதற்கு மேல்

ஒரு போஸ்டருக்கு இவ்வளவு என்று ஒரு தொகையும் உண்டு. பொதுவாக இரண்டாம் ஆட்டம் இடைவேளை முடிந்ததும் கிளம்பினால் காலையில் ஆறு ஏழு மணிக்குத் திரும்பலாம். படம் மாற்றினால் பையன்களின் கைகளில் கொஞ்சம் காசு புரளும்.


ஓவியம் ஞானப்பிரகாசம்

ஒவ்வொரு சாலையிலும் பத்துக் கல் தொலைவு அளவுக்குச் செல்ல வேண்டியிருக்கும். சில சாலைகளில் இருந்து பிரிந்து செல்லும் பெரிய ஊர்களுக்கும் சென்று ஒட்ட வேண்டும். செம்பட்டையனுக்கும் எனக்கும் ஒதுக்கப்பட்டிருந்த பகுதி, தேவனாங்குறிச்சி வழியாக ஈரோடு செல்லும் சுற்றுப்பாதை. அதில் ஆனங்கூர் என்னும் ஊர் வரைக்கும் சென்று ஒட்ட வேண்டும். தியேட்டர் ஓடினால் இரண்டாம் ஆட்டம் இடைவேளை முடிந்து செல்லலாம். இது மறு தொடக்கம் என்பதால் ஒருநாள் முன்னாலேயே ஒட்ட வேண்டும் என்றும் பகலிலேயே செல்லலாம் என்றும் சொல்லிவிட்டார்கள். மதிய உணவு முடித்து ஆளுக்கொரு சைக்கிளில் கிளம்பினோம். என்னுடையது சொந்த சைக்கிள். பள்ளிக்கூடம் போவதற்காக எனக்குக் கொடுக்கப்பட்ட சைக்கிள். என்றாலும் எனக்கும் சைக்கிள் வாடகை கிடைத்திருந்தது. இரண்டு சைக்கிளுக்கு வாடகை வாங்கிக்கொண்டு இருவரும் ஒரே சைக்கிளில் சென்றால் வாடகை மிஞ்சும். அதையே வழக்கமாகப் பையன்கள் கடைபிடிப்பார்கள். செம்பட்டையனும் அப்படித்தான் சொன்னான். ஆனால் என் சைக்கிளை நான் யாருக்கும் தருவதில்லை என்று கறாராக இருந்த காரணத்தால் இருவரும் தனித்தனிச் சைக்கிளிலேயே சென்றோம்.

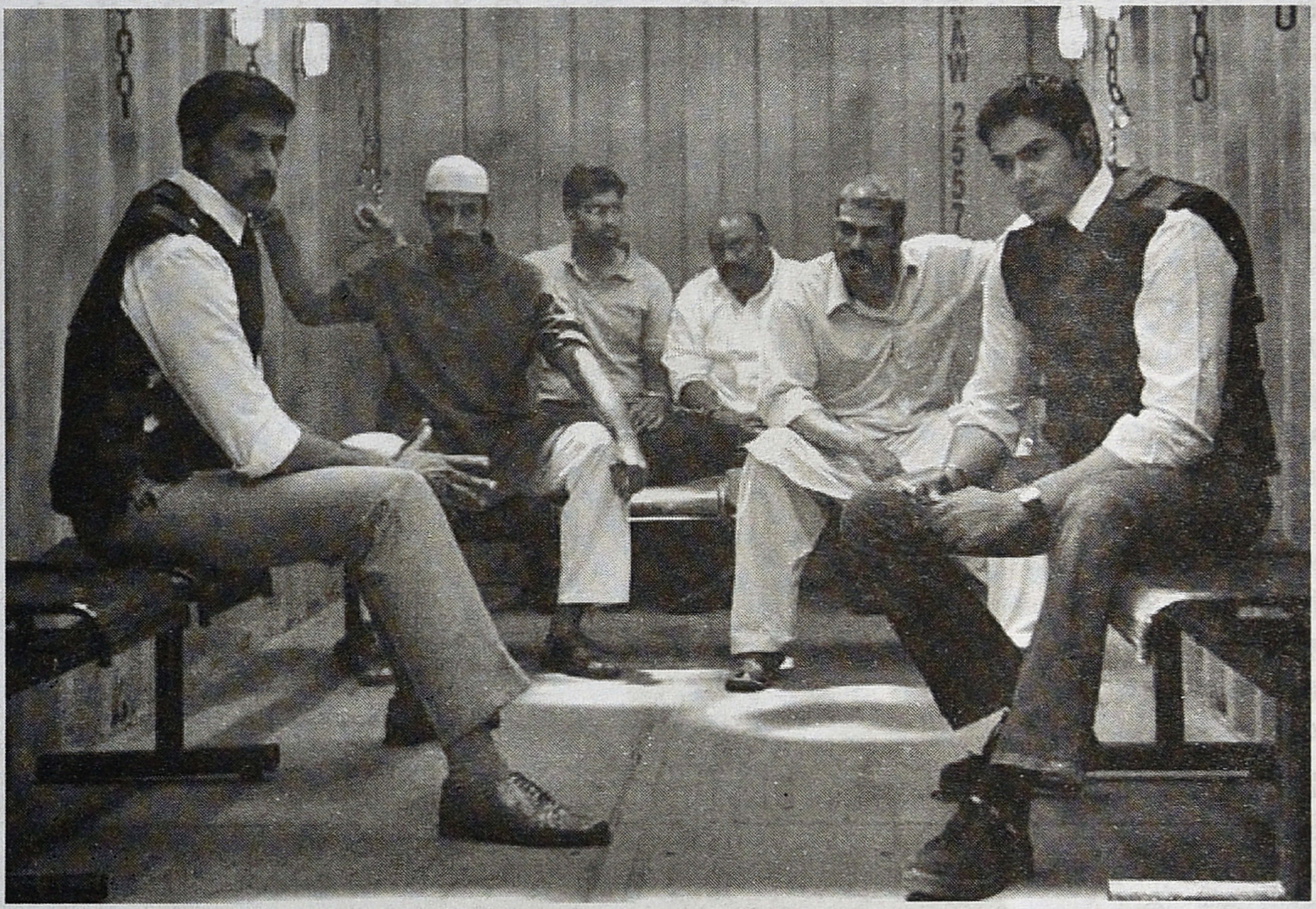
அந்த நாள் இன்றைக்கும் எனக்கு நன்றாக நினைவிருக்கிறது. கடும் வெயில். சாலை நெடுகப் புளியமரங்கள் நின்றிருந்தன. இந்தக் காலத்தைப் போலல்ல. ஓர் ஊருக்கும் அடுத்த ஊருக்கும் இடையே வெகுதூரமிருக்கும். இடையில் கடைகிடை ஏதும் இருக்காது. தண்ணீர் எடுத்துச் செல்லும் வழக்கம் அப்போதில்லை. யார் வீட்டில் கேட்டாலும் கொடுப்பார்கள். கேட்பவர்கள் என்ன சாதி என்று தெரியாது ஆகையால் பனங்கோட்டை, சிரட்டை, ஈய டம்ளர் ஆகியவற்றில் ஒன்றில் தருவார்கள். விவசாய வேலைகள் செய்து ஓரளவு பயிற்சி உள்ளவன் எனினும் அந்த வெயிலைத் தாங்க முடியவில்லை. பொதுவாக விவசாய வேலைகளை மொட்டை வெயிலில் செய்ய மாட்டார்கள். விடிகாலையில் நிலத்திற்குள் இறங்கினால் வெயிலேறும் நேரத்தில் வேலையை முடித்துவிடுவார்கள். அதேபோல் மாலையில் வெயிலிறங்கிய பிறகே வேலையில் இறங்குவார்கள். இருட்டுக் கட்டும் வரை வேலை நடைபெறும். தண்ணீரின்றி நாக்கு வறண்டு என்னால் சைக்கிளை மிதிக்க முடியவில்லை.

சூரியம்பாளையத்தில் ஒட்டிவிட்டு அடுத்த ஊராகிய கீழேரிபட்டிக்குச் சென்று கொண்டிருந்தோம். என்னால் முடியவில்லை என்பதைக் கண்டு இன்னும் கொஞ்ச தூரம்தான், கீழேரிபட்டி சென்றதும் தண்ணீர் வாங்கித் தருகிறேன் எனச் செம்பட்டையன் நம்பிக்கை ஊட்டி அழைத்துச் சென்றான். கீழேரிபட்டிக்கு முன் ஒரு பெரிய மேடு. கால்கள் துவண்டு என்னால் சைக்கிளை அழுத்தவே முடியவில்லை. இறங்கி மெல்லத் தள்ளியபடி சென்றேன். அதுவும் முடியாமல் புளியமரம் ஒன்றின் அடியில் உட்கார்ந்துவிட்டேன். மேட்டின் முடிவில் கீற்று வேய்ந்த ஒரு டீக்கடை இருந்தது. அங்கே போய் சிறுலோட்டா ஒன்றில் செம்பட்டையன் தண்ணீர் வாங்கி வந்து கொடுத்தான். குடித்தபின் தேக்கம் தேறிச் சென்றேன். டீக்கடையைச் சுற்றிலும் இருந்த படல் அடைப்பில் சுவரொட்டி ஒட்ட வேண்டும். எல்லாக் கொட்டாய்க்காரர்களும் அங்கே ஒட்டியிருந்தார்கள். போஸ்டர் ஒட்டப் பெரும்பாலும் டீக்கடைக்காரர்கள் இடம் கொடுப்பார்கள். எந்தக் கொட்டாயில் என்ன படம் என்று தெரிந்துகொள்ள வருபவர்களால் கடைக்குக் கொஞ்சம் வியாபாரமும் ஆகும் என்பது காரணம்.

அப்போது கடையில் கடைக்காரரைத் தவிர ஒரே ஒரு பெரியவர் மட்டும் இருந்தார். எத்தனை விதமான படப்போஸ்டர் இருக்கிறது என்று அந்தப் பெரியவர் காட்டச் சொன்னார். எங்களிடம் இருந்தவற்றைக் காட்டினோம். பெரும்பாலான சிறு போஸ்டர்கள் கதாநாயகன் கதாநாயகி இருவரும் இணைந்திருக்கும் பாடல் காட்சிச் சித்திரமாகவே இருக்கும். எம்ஜிஆர், சிவாஜி படப் போஸ்டர்களில் அவர்களுக்கே முக்கியத்துவம் அதிகமாக இருக்கும். ஜெமினி, முத்துராமன் போன்றவர்களின் படப் போஸ்டர்களில் அவர்களோடு இணையாகக் கதாநாயகி படமும் பெரிதாகக் காணப்படும். இத்தகைய நடிகர்களின் படப் போஸ்டர்களில் பத்மினி, கேஆர்விஜயா போன்ற பிரபல நடிகைகள் இருந்தால் அவர்கள் படம் பெரிதாகவும் கதாநாயகன் படம் சிறிதாகவும் அமைவது உண்டு. எங்களிடம் இருந்த போஸ்டரில் எம்ஜிஆர் மீனவத் தொப்பி, முதுகில் வலை இவற்றோடு நடந்து செல்லும் போஸ்டரை அந்தப் பெரியவர் தேர்ந்தெடுத்து ஒட்டச் சொன்னார். அதோடு அவர் விட்டாரா? இல்லை, அவரிடமிருந்து தப்பித்து வர நாங்கள் பட்ட பாடு பெரிது.

தேசியத்தின் வறுமை: உன்னைப்போல் ஒருவன், பயணம், வானம் திரைப்படங்களை முன்வைத்து

மலர்விழி ஜெயந்த்



'தமிழ்நாடு அமைதி பூங்கான்னு நினைத்துகொண்டிருக்கீங்க' உன்னைப்போல் ஒருவன்

'சென்னை ஏர்போர்ட்ல நடந்ததுன்னு நம்பவேமுடியல' பயணம்

'சென்னையில் வெடிக்கும்' வானம்

இது தீர்க்கதரிசனமா, நிறைவேறா ஆசையா, ஏக்கமா என்று தெரியவில்லை. இல்லையெனில் நடக்காத ஒன்றை, 'நடந்து விடும், நடந்து விடும்' என்று சொல்லிக்கொள்ளும் தேவை என்ன? 'நாங்களும் இந்த தேசத்தின் குடிமகன்கள் தான், எங்களையும் தாக்குங்கள்,' என்ற அழைப்பாக இருக்கலாம். 'எங்களையும் தேசம் என்ற விளையாட்டில் சேர்த்துக்கொள்ளுங்கள்' என்ற வேண்டுகோளாக கூட இருக்கலாம். அதாவது தேசத்தின் மற்றப்பகுதிகள், வன்முறை என்கிற வீரத்தழும்புப்பெற்று, இந்திய தேசத்தின் எல்லைகளுக்கு ஆபத்தாய் அமையும் தீவிரவாதியுடன் மோதிவிட்டதால், இந்தியன் என்ற அங்கீகாரத்தைப் பெற்றுவிட்டவை போலும், தமிழ்நாடு இந்த விஷயத்தில் வீரத்தழும்பு பெறாத அவல நிலையில் இருப்பது போலும் இந்த படங்கள் அங்கலாய்த்துக்கொள்கின்றன.

தமிழ் அடையாளம் இந்திய அடையாளத்திற்கு சற்றே விலகியதாக, மாற்று திசையில் இழுப்பதாக கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. தேசிய மொழி என்னும் கருத்திற்கு முன் தமிழ் ஒரு கேள்விக்குறி வைக்கிறது. 'தெலுங்கன்', 'மலையாளி' போன்ற அடையாளங்கள் இவ்வளவு விரிவாக விவரிக்கப்படாத, அரசியலால் முன்வைக்கப்படாத நிலையில், 'தமிழன்' என்ற அடையாளம் தனித்து நிற்கிறது, 'இந்தியன்' என்ற அடையாளத்தை மிரட்டுகிறது. பெயரளவில் கூட, மற்ற சில மாநிலங்கள் தங்கள் எல்லைகளை 'பிரதேஷ்' என்ற வார்த்தையால் வர்ணித்துவிட்டு இருக்கும் நாட்டில், தன் பெயரில் மொழியின் பெயரையும், 'நாடு' என்ற சொல்லையும் சேர்த்த 'தமிழ் நாடு' என்கிற மாநிலம் தனித்துவம் நாட்ட துடித்துக்கொண்டே இருக்கிறது. தன் எல்லைகளை 'நாடு' என்றே அறிவித்துவிட்ட தமிழ் நாட்டை

எவ்வாறு இந்திய தேசத்தால் அடக்கி ஆள முடியும்?

சமீபத்தில் வெளியாகிய 'வானம்' மற்றும் 'பயணம்' மற்றும் ஹிந்தி படத்தின் மறு உருவாக்கமாக வெளிவந்த 'உன்னைப்போல் ஒருவன்' எல்லாம் தமிழ்நாட்டை ஒழுங்குப்படுத்துவதற்கு ஒரே விதமான தேசியவாதத்தை முன்வைக்கின்றன, தமிழ்நாட்டை இந்திய தேசத்தின் எல்லைகளுக்குள் இழுத்துவர முயற்சிக்கின்றன. இதை செய்வதற்காக இந்த படங்கள் பயன்படுத்தும் கருவி தீவிரவாதி என்கிற உருவம். இரண்டு தளங்களில் இந்த தீவிரவாதம் செயல்படுகிறது ஒன்று முஸ்லிம் என்ற அடையாளம் தாங்கும் நபர்கள், கதாபாத்திரங்கள், இன்னொன்று தமிழன் என்று, இந்தியாவைவிட்டு விலகும் ஒரு மொழி அடையாளத்தைக் கட்டமைக்கும் கருத்தியல் அமைப்பு. இந்த மூன்று படங்களிலும் 'தீவிரவாதி' என்ற நபர் உருவாக்கப்படுவதற்கு ஒரே நோக்கம் தான் இந்திய தேசத்திற்குள் தமிழ் நாடு என்னும் தீவிரவாதியை கட்டுப்படுத்துவதற்கு. இந்த ஒழுக்கமற்ற தமிழ் அடையாளம், தன்னை வேறு கூறுகளால் சாதி எதிர்ப்பு, மொழி பாதுகாப்பு போன்ற கூறுகளால் கட்டமைக்க முயற்சி செய்யும், இந்திய தேசியவாதத்திற்கு முழுவதுமாக அடிபணிய மறுக்கும் ஒரு ஒழுக்கமற்ற, தீவிரவாத அடையாளம். இதை இந்திய அடையாளத்திற்குள் இழுக்க ஒரு வன்முறை, குறைந்தபட்சம் வன்முறை வெடித்துவிடும் என்கிற மிரட்டலாவது தேவைபடுகிறது. இந்த மிரட்டலை தமிழ் பட தயாரிப்பாளர்களும், இயக்குனர்களும் இந்த மூன்று படங்களில் நமக்கு அன்புடன் வழங்கியுள்ளார்கள்.

இந்த படங்கள் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் இரு கருத்தியல் வன்முறையில் பங்கேற்று, அவற்றை விரிவு படுத்துகின்றன:

1. 'முஸ்லிம் என்றால் தீவிரவாதி' என்கிற கருத்தியல் வன்முறை ஒன்று. இதன் மாற்று வடிவம் 'தீவிரவாதி என்றால் முஸ்லிம்'

இந்துத்துவத்தின் வன்முறைகளில் ஈடுபடும் எவரும் தீவிரவாதி என்று அழைக்கப்படுவதில்லை. இந்த கருத்தியல் உருவாக்கமே சிறுபான்மையினருக்கு எதிராக நடத்தப்படும் ஒரு வன்முறை. இந்த வன்முறை இந்த படங்களுள் பல விதங்களில் நடக்கிறது ஒரு சாதாரண இஸ்லாமியக் குடும்பத்தையோ, கதாநாயகனையோ உருவாக்க தெரியாத தமிழ் சினிமா, தீவிரவாதம் என்கிற பெயரில் ஒரு 'கெட்ட' முஸ்லிமையும், ஒரு 'நல்ல' முஸ்லிமையும், 'வானம்' மற்றும் 'உன்னைப்போல் ஒருவன்'இல் நமக்கு அளிக்கின்றது. இஸ்லாமியரெல்லாம் இந்த நாட்டை சார்ந்தவரல்ல என்று சொல்லும் விதத்தில் 'பயணம்' படத்தின் விமானத்திற்குள் இருக்கும் 'நல்ல' முஸ்லிம் குடும்பத்தினர் பாகிஸ்தானை சேர்ந்தவர்களாக வழங்கப்படுகின்றனர். (ஒரு கையில் எண்ணும் அளவிற்கு முஸ்லிம் கதாநாயகிகளை தமிழ் சினிமா நமக்கு வழங்கியுள்ளது, சிறுபான்மையினரின் பெண்களை கதாநாயகர்கள் கவரமுடியும், ஆனால் இதே மாற்றுத் திசையில் நடக்கும் வாய்ப்பு இல்லை. 'என்னது? 'நம்' பெண்களை 'அவர்களிடம்' கொடுப்பதா?' என்கிற வெளிப்படையான மதவெறியின் வெளிப்பாடு தான் இதெல்லாம்)

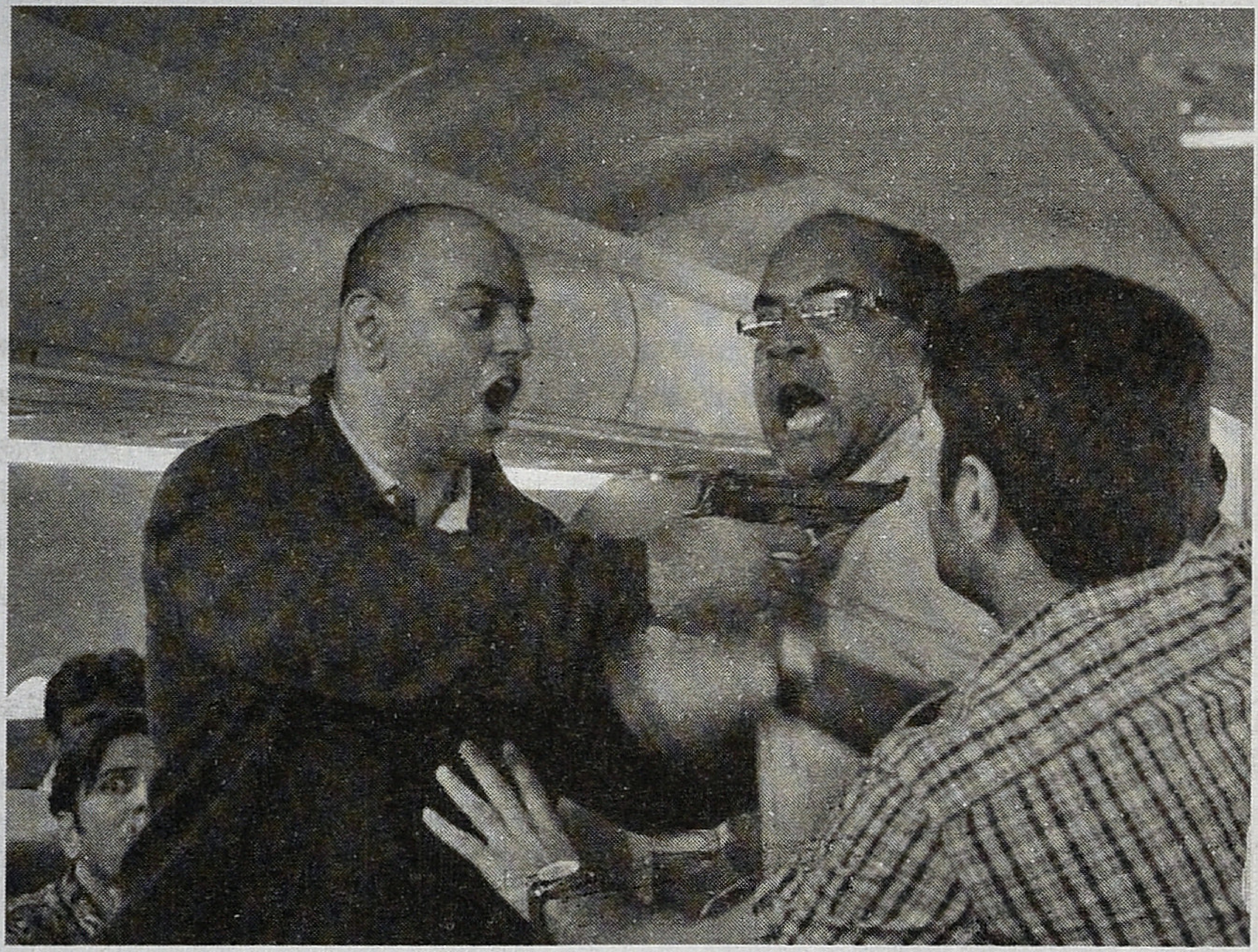
2. வித்தியாசத்தை தீவிரவாதம் என்று முத்திரையிடும் இந்த கருத்தியல் கட்டமைப்பின் நிழல், இன்னொரு வன்முறை: அதாவது 'நாடு என்ற பேரமைப்பிற்குள் வித்தியாசங்களை புதைப்போம்' என்பது. முஸ்லிம் அடையாளத்தைத் தாங்கும் நபர் கொலைகாரன் என்பதற்காக தண்டிக்கப்படுவதில்லை இந்த படங்களில் வரும் போலீஸ்காரங்களும், நடுத்தரவர்க்கத்தினரும் கூட கொலைசெய்கிறார்களே. வித்தியாசத்தின் சின்னமாக, இந்திய தேசத்தின் எல்லைகளை கேள்விக்குட்படுத்துவது தான் இவர்களின் குற்றம். அதே போல், 'தமிழ் நாடே, அடங்கு, நீ ஒன்றும் தேசத்திற்கு விதிவிலக்கல்ல, உன்னையும் தீவிரவாதம் தாக்கலாம்' என்ற எச்சரிக்கையை, வன்முறை நிறைந்த மிரட்டலை இந்த படங்கள் முன்வைக்கின்றன. அதாவது, 'தமிழன்' என்று வித்தியாசப்படுத்திக்கொள்வது, இந்த மிரட்டலுக்கு காரணம். இதுவும் வித்தியாசங்களை அழிக்கும் பொருட்டு முன்வைக்கப்படும் மிரட்டல்.

'கெட்ட' முஸ்லிம்களாக வழங்கப்படும் கதாப்பாத்திரங்களை இந்த மூன்று படங்களிலும் ஒரே நோக்கத்திற்காக பயன்படுத்துகின்றன தேசத்தைக் காப்பாற்ற. தேசத்தின் 'எதிரியாக சொல்லப்படும் நபர்களே, தேசத்தை நிர்ணயிக்கவும், அதன் எல்லைகளுக்கு வலிமைசேர்க்கவும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தேசத்தை இணைக்க, அதன் பல பிரிவினைகளைக் கட்டிற்குள் கொண்டுவர, வெளியிலிருந்து தேசத்தை அச்சுறுத்தும் சக்திகளும், நபர்களும், நாடுகளும் தேவை. எல்லைகளை ஒரு முறை வரைந்துவிட்டால் போதாது, அவற்றை மறுபடி, மறுபடி வரைந்துக்கொண்டே

இருக்க வேண்டும் போலும். அதனால் தான் பல வன்முறையான சம்பவங்களை 'இந்தியா செய்யும் சதி' என்று பாகிஸ்தானிற்குள்ளும், 'பாகிஸ்தான் செய்யும் சதி' என்று இந்தியாவிற்குள்ளும் ஊடகங்கள் பரபரக்கின்றன.

அதாவது தேசம் என்கிற கட்டமைப்பின் வன்முறையை மறைக்க, அதை வன்முறைக்கு உட்படுத்தப்படும் ஒன்றாக மாற்றி அமைக்கின்றன. ஒரு தேசம் தன் குடிமக்கள் மீது இழைக்கும் வன்முறையை மறைக்க, இந்த தேசம் தன்னை வன்முறையினால் சீர்குலைக்க முயற்சிக்கும் கயவர்களை எதிர்கொள்வது போல் ஒரு வீர அடையாளத்தை உருவாக்குகிறது. தேசத்தின் வன்முறையை எதிர்க்க வீரம் தேவையில்லை அது வெறும் தேசத்தைப் பிரிக்கும் சதி தேசத்தைக் காப்பாற்ற மட்டும் தான் வீரம் தேவைப்படுகிறது.

இந்திய தேசியவாதம் காலனியத்துவத்திற்கு எதிர்வினையாக உருபெற்றுக்கொண்டிருக்கும் போது, அதன் 'இந்திய' தன்மையை நிறுவ ஹிந்து மதத்தின் சின்னங்களையும், சொல்லகராதியையும் சுதந்திரப்



போராட்டத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டதாக வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். உதாரணமாக, தேசிய மாத்தா என்ற ஒரு உருவம் ஒரு மேல் சாதி, இந்துப் பெண்ணின் உருவில் தான் கற்பனை செய்யப்பட்டாள். 'இந்தியா' என்கிற கட்டமைப்பை உருவாக்க, சிறுபான்மையினரின், தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினரின் வித்தியாசங்கள், அவர்கள் ஒடுக்கப்படும் விதம், இவையெல்லாம் மறைக்கப்படவேண்டியதாக, தேசத்திற்கு ஆபத்தாக கருதப்பட்டன. இதனாலயே சாதி எதிர்ப்புப் போராட்டங்கள் அனைத்தும் தேச ஒற்றுமைக்கு ஆபத்தாகவும், தேசிய விடுதலைக்கு தடங்கலாகவும் வருணிக்கப்பட்டன. இந்திய தேசியவாதமும், இந்து தேசியவாதமும் ஒட்டிப்பிறந்த குழந்தைகளைப்போல் செயல்படுகின்றன. பல வித்தியாசங்களை ஒடுக்கும், சமூக நிஜங்களை மறைக்கும் இந்த இந்து/திய தேசம் என்ற கட்டமைப்பு, வன்முறையினால் மட்டும் தான் தன்னைக் காப்பாற்றிக்கொள்ளமுடியும். இந்த வித்தியாசங்களை மறைக்கும்/கொலைசெய்யும் வன்முறையை மறைத்துக்கொள்ள, கேள்விக்குறிகள் கொண்ட பார்வைகளை திசைத்திருப்ப பல (வன்)முறைகளை தேசம் கையாள்கிறது. வரலாற்று புத்தகங்களில் சிறுபான்மையினரின் தேசம் கட்டும் பணிகளை மறைத்து, வரலாற்றை திரித்து எழுதி, அமைப்புரீதியான பல வன்முறைகளைப் புரிந்து தன்னைக் காப்பற்றிகொள்கிறது. இந்த தேசம் மதசார்பில்லாத தேசம் என்ற கூறு பல நாட்களாய் கையாளப்பட்டது, இப்பொழுது இந்திய தேசத்திற்குள் ஒடுக்கப்படும், பெரும்பான்மையானோர் வறுமையில் வைத்திருக்கப்படும், இஸ்லாமியரை தேசத்திற்கு ஆபத்தாக வழங்குவது ஒரு புது யுக்தி இந்த யுக்தி இந்த தேசத்தின் மதம்சார்ந்த தன்மையை வெளிச்சம் போட்டு காட்டுகின்றது.

தமிழ் சினிமாவில் 'ரோஜா' படத்தை இந்த விதமான யுக்தி பயன்படுவதற்கான தொடக்கம் என்று சொல்லலாம். இந்த படத்தின் வில்லன் காஷ்மீரில் ஒரு 'தீவிரவாதி'. ஆபத்தில் திண்டாடிக் கொண்டிருக்கும், கூக்குரலிடும் படத்தின் கதாநாயகி இந்திய நாடு. 'தமிழா தமிழா நாடு நம் நாடே...உன் நாமம் இந்தியன் என்றே சொல்லடா' என்று பாடி, தமிழ் அடையாளத்தின் தீவிரவாதத்தையும் படம் அடக்க முயற்சி செய்கிறது. இந்த படத்தில் கூட, தீவிரவாதி என்ற நபர் காஷ்மீரில் மட்டும் வசிப்பதாக (ஆனாலும் தமிழ் பேசக்கூடிய), இன்னும் முக்கியமாக, 'திருத்தப்படக்கூடிய' நபராக வழங்கப்படுகிறான். தீவிரவாதியும் தமிழனின் அடையாளத்தின் துடயங்களைக்கொண்டவன். அவனை மாற்றி அமைக்கும் கதாப்பாத்திரமும் தமிழன் என்ற அடையாளம் தாங்கியவன். இருவரும் ஒரு அடையாளத்தின் குடைக்கடியில் சற்று நேரம் மழைக்கு ஒதுங்குகிறார்கள் இந்த குடைக்கடியில் பேச்சுவார்த்தைக்கு இடம் இருக்கிறது. கதாநாயகனின் பேச்சைக் கேட்டு 'தீவிரவாதிய மனுஷனாக்கிட்ட' என்று இந்த நபர் சொல்கிறான். அதற்கு முன் அவன் நல்ல இந்தியன் மட்டும் இல்லை, நல்ல இந்தியனாக இல்லாதக் குற்றத்திற்காக அவன் மனுஷனில்லைப்போலும்.

ஆனால் 'உன்னைப்போல் ஒருவனில்' இந்த சாத்தியம் இல்லை. பேச்சுவார்த்தைக்கான இடமெல்லாம் தாண்டி வந்தவனாக, வன்முறையில் மட்டும் ஈடுபட தயாராகியுள்ள கதாநாயகனை இந்த படம் தருகிறது. 'கெட்ட' முஸ்லிம் தீவிரவாதி 'நல்ல' முஸ்லிமைத் தீவிரவாதியாக்க முயற்சிக்கும் ஒரு காட்சி இருக்கிறது சாத்தியமான பேச்சுவார்த்தைக்கூட தேசத்திற்கு ஆபத்தாக மட்டும் தான் இருக்கமுடியும் என்பது போல். தீவிரவாதிகளை 'கரப்பான் பூச்சிகளுக்கு' கதாநாயகன் ஒப்பிடும் ஒரு வசன வரி இருக்கிறது இவர்கள் மனிதர்கள் அல்ல என்பதால், இவர்களுடன் பேச்சும், கருணையும் சாத்தியம் அல்ல, வன்முறை மட்டும் தான் இவர்களை எதிர்கொள்ள முடியும் என்பது போல்.

'ரோஜா' படத்தில் தீவிரவாதிக்கு மீட்சி சாத்தியமாக இருந்தது. அவனை மீண்டும் தேசிய எல்லைகளுக்குள்

நிலைநாட்ட ஒரு வாய்ப்பிருக்கிறது. இந்த 'வானம்' 'பயணம்' 'உன்னைப்போல் ஒருவன்' படங்களில் தீவிரவாதிகளுக்கு எந்த மீட்சியும் கிடையாது. அவர்களுடன் பேசுவது வீண் வேலை, எந்த பயனும் தருவதாக இல்லை. வெடித்து, சிதறி, சுட்டுதள்ளப் படுவதற்கு மட்டும் தான் இவர்கள் தேவை, இப்படி சிதறி சாவதில். தேசத்தை உயிர்பித்து, உறுதி செய்து, அதில் இருந்து சிதற, தன்னை பிய்த்துக்கொள்ள நினைக்கும் தமிழ்நாட்டை இந்திய தேசத்திற்குள் ஒட்ட பயன்படுகின்றார்கள்.

பொதுவாக, பாசிச இயக்கங்கள் தேசத்தை புதுபிக்கும் பணியில் ஈடுப்பட்டிருக்கும் அதே சமயத்தில், ஒரு இழந்து போன பொன்னான இறந்த காலத்தையும் மீட்டுருவாக்கம் செய்வதாக தங்களை வழங்குகின்றன, என்று ஜெய்ரஸ் பனாஜி ஒரு சொற்பொழிவில் குறிப்பிடுகின்றார்.* அதாவது புதுபித்தலும், எதிர்காலமும், ஒரு தூய்மையான, வித்தியாசங்களற்ற இறந்த காலத்தை நம்பியிருக்கின்றன. இந்த மாதிரியான ஒரு போக்கு நாம் அறிந்த தேசியவாதங்களுக்கும் உண்டு ஒரு பொது அடையாளத்தை உருவாக்க இந்திய தேசியவாதமும், தமிழ் தேசியவாதமும் ஒரு இழந்து போன பொன்னான இறந்தக் காலத்தை கட்டமைக்கின்றன. இந்த இறந்தக்காலத்தை ஒத்த, ஒரு பொன்னான கனவின் எதிர்காலத்தையும் கட்டமைக்கின்றன. தமிழ் தேசியவாதம் சாதி எதிர்ப்பின் கூறுகளை தன்னுள் கொண்டதால், இது மேல்சாதி இந்து அடையாளத்தைத் தாங்கும் இந்திய தேசியவாதத்திற்கு ஒரு பெரும் ஆபத்து.

இந்த ஆபத்தை குறைக்க சில வழிகள் உண்டு சாதி எதிர்ப்பை அவ்வளவாக பேசாமல், மொழியின் தூய்மையை, உன்னதத்தை, செம்மொழித்தன்மையைப் பேசிக்கொண்டே இருக்கலாம். இவ்வாறு இந்த அடையாளத்தின் தீவிரவாத தன்மையைக் குறைத்து, தூய்மைவாதத் தன்மையை பெருக்கலாம். அல்லது இந்திய தேசத்தின் அழைப்பை தமிழ் தேசியவாதத்தைவிட உரக்க சொல்லிக்கொண்டே இருக்கலாம். இந்த இரு அடையாளங்கள் இடையில் உள்ள ஏற்றத்தாழ்வுகளை நிலைநிறுத்த, இந்திய தேசியவாதத்தின் அழைப்பை உரக்க சொல்லும் ஒலிபெருக்கியாக தீவிரவாதியை உருவாக்கலாம், பயன்படுத்தலாம்.

இப்படி மத வன்முறை அவ்வளவாக காணாத (சாதி வன்முறையை அதிகமாக கண்ட) ஒரு மாநிலத்துள் தீவிரவாதியை எவ்வாறு ஒரு ஆபத்தாக கட்டமைக்கமுடியும்? சாதி வன்முறையை அவ்வளவாக பேசாமல், அடிக்கடி வில்லனாக தீவிரவாதி என்கிற உருவத்தைக் கொண்டுவரலாம். இந்த தீவிரவாதி என்கிற வில்லனுக்கு எதிர்த்து நிற்கும் ஹீரோவாக 'உன்னைப்போல் ஒருவனையும்', நம்மைப் போல் (நல்ல இந்து) இளைஞர்களையும், தேசம் காக்கும் போலீஸ் அதிகாரிகளையும் முன்வைக்கலாம். உன்னைப்போல் ஒருவன் தீவிரவாதிக்கு வேட்டு வைக்க முயற்சிக்கும் போது, நாம் அவனுடன் அடையாளம் கொள்ளும் போது, நம் சுயமும் தேசத்தின் கட்டமைப்பினால் மாற்றியமைக்கப்படுகிறது. அப்பொழுது வித்தியாசங்களைத் தாங்கக்கூடிய, தீவிரவாதத்தின் தன்மைப் படைத்த, அடிபணிய மறுக்கும் தனிநபரையும் தேசம் அடக்கிஆளமுடியும்.

தேசம் நவீனத்துவத்தின் இன்றியமையா அங்கமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. அடையாளத்தை, நகர்வை, நம்பிக்கைகளை, நல்லவன்/தீயவன் உருவாக்கங்களை எல்லாம் தேசம் நிர்ணயிக்கிறது. தேசம் நம் சுயத்தை கட்டமைக்கிறது, சுற்றிவளைக்கிறது. நம் அந்தரங்கத்தையும் தேசம் பாழாக்கும்

'வானம்' படத்தில் ஒரு இளைஞனின் காதலி/தோழியை தூக்கிச்செல்ல (தமிழரல்லாத) மதவெறியர்கள் முயற்சித்தப்பின் தான், 'நான் யார்? என்றுக் கேட்டுக்கொண்டிருந்த இளைஞன் 'மதவெறி ஏன்?' என்று கேட்கத்தொடங்குகிறான். அதற்கு முன், 'ராக்' இசையில் ஈடுபடும், கஞ்சா அடிக்கும் 'தீய' பழக்கங்களைக் கொண்ட, மக்கள் மீது அக்கறை இல்லாத, நடுத்தர வர்க்கத்தை சேர்ந்த, தாயின் உபதேசங்களை கேளாத, சாலையில் தன்னை முந்திச் செல்பவனை விரட்டி (மற்றவர்களின் உயிர்கள்மேல் கவலைகொள்ளாமல்) சென்று முந்தும் ஒரு இளைஞன். அதன் பின், விபத்தில் காயப்பட்ட பெண்ணை ஆஸ்பத்திரிக்கு அழைத்துவந்து, தன் கான்சர்ட் நேரத்தைத் தாண்டியும் அவளுக்கு துணை நின்று, தீவிரவாதிகளிடம் இருந்து 'மக்களை' காக்கும் பணியிலும் இறங்குகிறான். எதுவும் அவன் முயற்சியால் உண்டான மாற்றங்கள் அல்ல தற்செயலாக, 'விதியினால் அவன் இந்த திசையில் இழுக்கப்படுகிறான். தனிநபராய் வாழ்ந்தவனை, மத வெறியை பயன்படுத்தி தேசம் அவனைத் தனக்குள் இழுத்துக்கொண்டுவிட்டது. மக்கள் மீது அக்கறை இல்லாத இளைஞன் இந்திய குடிமகனாக மறுபிறவி எடுக்கிறான்.

இப்பொழுது நான் யார்? என்கிற கேள்விக்கு (ஆங்கிலத்தில் கேட்டக் கேள்வி அது) அவனுக்கு பதில் கிடைத்துவிடுகிறது. 'நான் தமிழன்/இந்தியன்.' 'வானம்' பாடல் முழுவதும் தமிழில் அரங்கேறுகிறது பாடல் தொடக்கத்தில் இந்த இளைஞன் சில வரிகள் வசனம் பேசுகிறான் மத வித்தியாசங்கள் எல்லாம் மொழியின் வித்தியாசங்கள் என்றும், கடவுளுக்கு கொடுக்கப்படும் வெவ்வேறு மொழிப் பெயர்களுக்கு இடையில் ஒத்துபோகாமல் வன்முறை நிகழ்கிறது என்றும் சொல்கிறான். (அப்பொழுதே சொல்லிவிட்டோம் அல்லவா இந்த தமிழ் மொழி அடையாளமும் ஒரு தீவிரவாத அடையாளம் என்று?)

'நான் தமிழன்/இந்தியன்.' இங்கு தமிழின்/இந்தியாவின் வேலை என்ன? அடையாளமா, பெயரா, தேசமா, நற்குணமா அல்லது இருத்தலின் நிருபணமா? இந்த இளைஞனைப் பொறுத்தவரையில், நற்குணமாகவும், வாழ்விற்கான அர்த்தமாகவும் தேசம் உருபெருகிறது.

உன்னைப்போல் ஒருவன்.

பெயரே ஒரு வெடிகுண்டு. இது எல்லோரையும் சேர்த்துக்கொள்ளும் வேஷம் பூண்டு, தேசத்தின் எல்லைகளை (சிலரை வெளியேற்றியப்பின்) மீண்டும் வரையும் முயற்சி. கொலை செய்யும் ஒரு தனி நபரை, தேசத்தின்/ஜனநாயகத்தின் மேல் எந்த பற்றும், நம்பிக்கையும் இல்லாத ஒரு நடுத்தரவர்க்கத்தின் கதாநாயகனை முன்வைக்கும் படம். அவன் 'தீவிரவாதிகளை' கொலைசெய்யும் முயற்சியை வீட்டை சுத்தப்படுத்தும் முயற்சியாக, கரப்பான் பூச்சிகளை கொல்வதற்கு ஒப்பான செயலாக கருதுகிறான். அதாவது தேசத்தை ஒரு சுத்தமான வாழ்விடமாக வர்ணிக்கிறான். சுத்தம் செய்வது குடிமகனின் பொறுப்பு. சுத்தம் செய்வது இரத்தம் சிந்தும் பணியாக மாறலாம், அதுவும் ஒரு வீரமான செயல் தான். ஆனால் இந்த வீரத்தை நடுத்தரவர்க்கத்தினன் (பெண்டாட்டியிடம் அவ்வபோது போனில் பேசிக்கொண்டு, அவளுக்காக காய்கறி வங்கிச் செல்பவன்) உடல் வலிமையால் வெளிப்படுத்தமுடியாது, தந்திரத்தால் செயல்படுகிறான்.

இவனுக்கு சற்றே விலகி ஆனால் அதே வன்முறையின் பாதையில் செல்லும் போலீஸ் அதிகாரி இவனை ஒரு அடக்கமுடியா ஆச்சரியத்துடன், மரியாதையுடன் பார்க்கிறான். இந்த அதிகாரிக்கு பக்கபலமாக ஒரு 'நல்ல முஸ்லிம்' இருக்கிறான் இந்த 'நல்ல முஸ்லிம்' கூட ஒரு வெடிக்காத வெடிகுண்டின் தோற்றம் கொண்டவன், எப்பொழுதும் வன்முறையில் வெடிக்கக்கூடியவன், தேசத்தைக் காக்க பாடுபடவேண்டியவன். தேசத்திற்காக, ஒரு வீர யுத்தம் நடந்திருக்கலாம் என்ற மாயை உருவாக்குவதற்காக தோளில் தோட்டாவை ஏற்றுக்கொள்கிறான்.

இந்த படம் ஊடகத்துறையை ஒரு சுலபமாக ஏமாற்றப்படக்கூடிய ஒன்றாக, ஒரு கைப்பாவை தன்மைக் கொண்ட ஒரு பெண்ணை அதன் பிரதிநிதியாக கொண்டதாக முன் வைக்கிறது. இவள் சிகரெட் பிடிக்கும் பெண், அதற்காக கதை அவளை ஒழுக்கப்படுத்த ஏங்கவில்லையே என்று சந்தோஷப்படலாம். ஆனாலும் அவளுக்கு தனித்து இயங்கும் உரிமை கிடையாது கதாநாயகன் கிழிக்கும் கோட்டைத் தாண்டாமல், அவன் சொல்லும் பேச்சைக் கேட்டு தான் அசையவேண்டும், அவன் வேலை முடிந்த பின் போலீஸ்காரர் நிகழ்த்தும் நாடகத்தை அவர்களின் விருப்பப்படி அறிவிக்கவேண்டும்.

பயணம்

இந்த படத்தில் ஊடகத்துறை தேசத்திற்கு ஒரு ஆபத்தாக, அதன் பாதுகாப்பிற்கு எந்த கவலையும் கொள்ளாத ஒரு சக்தியாக மாறிவிட்டது. எப்படியாவது ஒரு 'ஸ்கூப்' கிடைத்துவிடவேண்டும் என்ற அவசரத்தில் ஒருவன் பயணிகளின் வாழ்வுக்கு ஆபத்து விளைவிப்பதாக கதை சொல்கிறது. அதற்கு பரிகாரமாக, இவன் சட்டத்தைக் காக்கும் கதாநாயகனின் நாடகத்திற்கு துணைப் போக வேண்டும்.

இந்த படத்திலும் ஒரு பெண் தன் பாக்கெட்டில் சிகரெட் வைத்திருப்பதாக ஒரு காட்சி, ஆனால் இவளுக்கும் தண்டனை வழங்கப்படுவதில்லை கதையில் லேசான ஒரு சூடு பிடிக்கிறது, பற்றி எறிவதற்குள் இரண்டு ஆண்கள் அவளைக் காப்பாற்றுகிறார்கள்.

விமானத்தில் தீவிரவாதிகள் புகுவது சென்னையில், அது தரை இறக்கப்படுவது திருப்பதியில். இந்து மதத்தின் புனித தளத்தில் இஸ்லாமியர்களால் இரத்தம் சிந்த வாய்ப்பிருக்கிறது என்று பரபரப்பால் கதை அசைவிக்கப்படுகிறது. இவர்களை முறியடிக்கவும், ஏமாற்றவும் ஒரு பிராமணிய வேடம் தரித்திருக்கும் ஒருவனை தேசத்தின் பாதுகாவலர்கள் தேர்ந்து எடுக்கிறார்கள் அவனுக்கும் தீவிரவாதிக்கும் ஒரு அற்புதமான ஒற்றுமை இருப்பதால். தாடியை ஒட்டிவிட்டால் பிராமணனும் தீவிரவாதியாக காட்சியளிக்கமுடியும் இந்த வித்தியாசமே தீவிரவாதத்தின் இருப்பிடமாக சொல்லப்படுகிறது. இவனிடம் எந்த வீரமும் இல்லை, இவனை நிலைகொள்ள வைப்பதும், தைரியப்படுத்தவும், வீரம் கொண்டவனாக மாற்றவும் தேசம் தேவைப்படுகிறது.

விமானத்தில் இரண்டு பேர் கொல்லப்படுகிறார்கள் ஒருவன் போதை பொருட்கள் உட்கொண்டு சுய நினைவு

இழந்தவன், இன்னொருவன் 'காந்தியும், மார்க்சும்' வாசித்து, புரட்சி பேசி சுய நினைவு இழந்தவன். இவர்களைத் தவிர கதையில் கொல்லப்படுவது தீவிரவாதிகள் தான்.

பயணிகளுள் ஒருவரின் பைக்குள் வெடிகுண்டு வைத்து அனுப்புகிறார்கள் தீவிரவாதிகள். அந்த பயணியும் ஒரு முஸ்லிம் குழந்தைதான். நல்லவரானாலும், தீயவரானாலும் இந்த சமுதாயத்தை சேர்ந்தவர் நாட்டிற்கு ஒரு ஆபத்து என்று கட்டமைக்கும் ஒரு அபத்தமான கதை.

சிறுபான்மையினரை தவறான விதத்தில் சித்தரிக்கின்றோமோ என்று இந்த இரு படங்களுக்கும் லேசான குற்ற உணர்ச்சி இருப்பதாக தெரிகிறது. 'உன்னைப்போல் ஒருவன்'இன் இந்தி படத்தில் கதாநாயகனின் சூழ்ச்சியால் கொலைசெய்யப்படுபவர்கள் அத்தனைப்பேரும் முஸ்லிம் பெயர்கள் தாங்கியவர்கள். தமிழ் படத்தில் ஒருவன் மட்டும் ஒரு இந்து பெயரைத் தாங்கியும், ஆயுத வணிகத்தில் ஈடுப்பட்டிருப்பதால் தண்டிக்கப்படுகிறான். 'பயணம்' விமானத்துள் ஒரு கிறித்துவ பாதிரியார் கதைக்குள் மதத்தின் ஒரு சாந்த வடிவத்தைக் கொண்டுவர முயற்சிக்கிறார். இறந்த தீவிரவாதிகளுக்காகவும் செபம் செய்கிறார்.

வானம்

'நல்ல' முஸ்லிம் கதாபாத்திரத்தில் பிரகாஷ் ராஜ் அதாவது இவன் கெட்டவனாகவும் இருக்கலாம், நல்லவனாகவும் இருக்கலாம், இந்த கதாபாத்திரத்தின் போக்கை முன்கூட்டி அறிவிப்பது கடினம் பல வில்லன் வேடம் பூண்டவன் தானே இவன். 'நல்ல' முஸ்லிம் ஆகிய இவன் 'கெட்ட' முஸ்லிமின் அழைப்பை கண்டுகொள்ளாமல் இருக்கவேண்டும், கர்ப்பிணி பெண்ணை (மத வன்முறையினால் கருகலைந்த மனைவியின் ஞாபகத்தில்) காப்பாற்ற உதவ வேண்டும், அடி வாங்கியும், பிள்ளைபேறு இழந்தும், தம்பியை தொலைத்தும் கதை அவனை விடாப்பிடியாக தாக்கிக்கொண்டே இருக்கும், இவனும் விடாப்பிடியாக நல்லவனாகவே இருக்கவேண்டும். அதாவது 'நான் இந்த நாட்டின் குடிமகன்' என்று நிரூபிப்பதற்கு முஸ்லிம் குடிமகன் பாடுபட்டுக்கொண்டே இருக்கவேண்டும்.

'சந்தோஷ் சுப்ரமணியம்' என்ற படத்தில் ஒரு காட்சி கதாநாயகனும் கதாநாயகியும் ஒரு இஸ்லாமியர் நடத்தும் உணவகத்தில் காப்பி அருந்த செல்கிறார்கள். அப்பொழுது அந்த உணவகம் நடத்துபவர் கதாநாயகியிடம் சொல்கிறார், 'சொன்னேனே, பாகிஸ்தான் மேட்சில் சச்சின் செஞ்சுரி அடிப்பான்னு'. அவ்வளவு தான். அவருக்கு கதையில் ஒரு வரி வசனம். அந்த ஒரு வரியிலும், 'நான் பாகிஸ்தானிற்கு ஆதரவு அளிக்கிறவன் அல்ல. நான் சச்சினை மெச்சுகிற நல்ல இந்தியன்' என்று நிரூபிக்கவேண்டும். இதற்கு மாற்றாக, 'ஆடுகளம்' படத்தில் ஒரு கதாபாத்திரம் முஸ்லிமாக சித்தரிக்கப்படுகிறான். எந்த சிறப்பு அறிவிப்புமில்லாமல், அவன் இறந்தப்பின் ஒரு இஸ்லாமிய சாவு சடங்கு காட்சி செய்யப்படும் போது தான் அவன் முஸ்லிம் என்று தெரியவருகிறது. அவனும் கொல்லப்படுகிறான் தான் தமிழ் சினிமாவில் முஸ்லிம்களின் பிரதிநிதித்துவம் ஹாலிவுட்டில் கறுப்பினத்தவரின் பிரதிநிதித்துவத்திற்கு ஒப்பானது எப்பொழுதாவது தான் கதையினுள் நுழைய அனுமதி வழங்கப்படும், எப்பொழுது வேண்டுமானாலும் கொல்லப்படலாம், எப்பொழுதும் ஓரங்கட்டபடலாம்.

தமிழ் சினிமாவின் கதைகளில் ஒவ்வொரு கதாபாத்திரத்திற்கும் ஒரு சில சந்தோஷங்களும், துக்கங்களும் வழங்கப்படும். இந்த உணர்வாதார அமைப்பு முஸ்லிம் கதாபாத்திரத்திற்கு மட்டும் செயல்படுவதில்லை இந்த கதாபாத்திரத்திற்கு வெறும் துக்கம் தான் வழங்கப்படும், ஆறுதலாக ஒரு மனிதனின் மனதை மாற்றியதாகவும், மீண்டும் மனைவியின் அணைப்பை பெறும் பாக்கியத்தை மட்டும் கதை இவனுக்கு வழங்குகிறது.

கதைக்கு ஊறுகாயாய் ஒரு கிராமத்தை சேர்ந்த ஏழை குடும்பத்தின் கதை. இவர்கள் பல வன்முறைக்கு உள்ளாகி, கடைசியில், போனால் போகிறது என்று விட்டுவைக்கப்படுகின்றனர். அந்த கந்து வட்டிக்காரனைப்போல் 'பரவாயில்லை, என்னை எதிர்த்துப்பேசினாலும் நல்லா கணக்கு போடுகிறார்களே' என்று வியந்து, பிழைக்க விடுகிறது கதை. படிக்காத ஏழை சனம் எப்போதாவது படித்து நகரத்திற்குள் வந்து, தேசத்தை கட்டமைக்கலாம், அது வரைக்கும் அவர்கள் ஓரத்தில், கிட்னியை விற்றாவது பிழைக்கலாம். அப்படி விற்று ஒரு நல்ல காரியம் அவர்களுக்கு நடக்கிறது, பையன் படிக்க வாய்ப்புக் கிடைக்கிறது. அவர்களின் உடல்கள் கதையை நகர்த்துவதற்கும், தங்களைக் காப்பற்றிக்கொள்வதற்கும் மட்டும் தான் பயன்படும்.

நடுத்தரவர்க்கத்தின் இளைஞர்களின் உடல்களோ தேசத்தை காக்கும் பணியில் உழைக்கும், அந்த பணியில் சாவு பெறும் வாய்ப்பு கூட இருக்கிறது. அதிலும் ஒருத்தன் மட்டும் படுகாயம் அடைகிறான், சாதியைப் மீற முயற்சித்தவன் தான்

சாகிறான். படத்தில் ஒரு விசித்திரமான வசனம்: 'அவள் எந்த சாதி' என்று இந்த இளைஞனின் நண்பன் கேட்க 'பணக்காரன், ஏழை என்று இரண்டு சாதி தான் உள்ளன' என்று இவன் பதில் அளிக்கிறான்.

(இந்த இரண்டு 'சாதி'களுக்கிடையே பல காதல் கதைகளை, சுபமாக முடியும் காதல் கதைகளை, தமிழ் சினிமா ஒரு பத்தாண்டுகளுக்கு முன் உருவாக்கியது. சமீபகாலங்களில், தாராளமயமாக்கிய உலகில், இந்த 'ஏழை கதாநாயகன், பணக்கார கதாநாயகி' கதைகள் குறைந்து கொண்டே வருகின்றன, மொத்தமாக காணாமல் போய்விட்டதாகக் கூடத் தெரிகின்றன. தான் சேர்ந்த வர்க்கத்திற்குள் காதலிப்பவன் பெரும்பாலும் வெற்றி காண்கிறான், வர்க்கத்திற்கு வெளியே காதலிப்பவன் காதலால் வதைக்கப்பட்டு, பித்துநிலை அடைந்து, பல சமயங்களில் சாகும் கதைகள் இப்பொழுது அதிகம்)

'வானம்' படத்தின் பெரும்பாலான மதவெறியர்கள் தமிழர்களா என்று தெரியவில்லை. 'நல்ல' முஸ்லிமை வதைக்கும் போலீஸ் அதிகாரி தென் இந்தியாவை சேர்ந்தவனின் தோற்றம் கொண்டவன் இல்லை. 'நல்லவனின்' தம்பியை வழி நடத்தும் 'கெட்ட' முஸ்லிமும் தமிழ் பேசுபவன் இல்லை, அவன் கேட்கும் கேள்விகளுக்கும் 'நல்ல' முஸ்லிம் தமிழில் பதில் சொல்கிறான். அந்த பாடகனின் தோழியைத் தூக்கிச் செல்லும் இந்துத்துவவாதிகள் தமிழர்கள் அல்ல.

தமிழ் நாட்டிற்கு புறம்பான இவர்கள் தமிழ் நாட்டிற்குள் / அதன் எல்லைகளின் அருகில் இருக்கிறார்கள். அதாவது, மதவெறி என்பது தமிழருக்கு அந்நியமான ஒன்று. சாதரணமாக இவர்கள் இந்த வன்முறைகளில் ஈடுபடுவதில்லை, வெளியாட்களால் தவறான பாதையில் வழிநடத்தப்படக் கூடியவர்கள் இந்த அப்பாவி தமிழர்கள். இவ்வாறு இந்த வன்முறைகளுக்கும் தமிழ் அடையாளத்திற்கும் எந்த சம்பந்தமும் இல்லை, இதற்காக நாம் பொறுப்பேற்றுக் கொள்ளத்தேவையில்லை என்று கதை சொல்லிக்கொண்டே இருக்கிறது.

இந்த கதையின் பெண்கள் 'நல்ல மனது' படைத்த பாலியல் தொழிலாளிகள், பணக்கார வீட்டுப்பெண், தாய், கர்ப்பிணி என்ற வகைப்பாடுகளை சேர்ந்தவர்கள் யாருக்கும் தேசத்தைக் கட்டும் பணியில் அவ்வளவு ஈடுபாடு தேவையில்லை. பாடல் காட்சிகளுக்கு காரணங்களாக அமைந்தால் மட்டும் போதும் அப்படி அமையும் போதும் கூட 'எவன்டீ உன்னை பெத்தான்' என்று தான் கேட்கப்படுவார்கள் ('எந்த ஆணின் பொறுப்பு நீ?' என்று).

இந்த மூன்று படங்களும் ஒரு 'சஸ்பென்ஸ்' தன்மையைக் கொண்ட படங்கள். 'சஸ்பென்ஸ்' உருவாக்குவதற்கு ஒரு உச்சக்கட்ட உணர்வினை உற்பத்தி செய்யவேண்டும். அதை இறக்கிவிடுவதற்கு கடைசியில் ஒரு வெடிப்பு தேவை, சில உணர்வுகளையும், கதாபாத்திரங்களையும் கொலை செய்ய வேண்டும். இப்படியே இந்த படங்கள் செயல்படுகின்றன. 'ரோஜா' படத்தைப் போல் இந்த படத்தில் தீவிரவாதியை மீட்க முடியாமல் போவதற்கு இது தான் காரணம்: தேசியவாதம் என்ற உச்சக்கட்ட வெறி உணர்ச்சிக்கு விவாதிக்கவோ, பேச்சுவார்த்தை நடத்தவோ நேரமோ, பக்குவமோ கிடையாது. கொலைவெறி மட்டும் தான் உண்டு.

இந்த வெறித்தனத்தை மறைக்க இரண்டு யுக்திகளை ஒருசேர கையாளவேண்டும்: தேசத்திற்கு எதிராக கொலை வெறி கொண்ட நபர்கள் இருப்பதாக சொல்லவேண்டும். தேசம் என்ற கட்டமைப்பிற்கு கட்டுப்பட்டு, அதன் ஒழுங்கினை என்றும் மீறாத, அதற்காக உயிரையும் கொடுக்க தயங்காத குடிமகன்களை உருவாக்க வேண்டும். இதை இந்த மூன்று படங்களும் ஒப்புக்கொள்கின்றன.

ஒரு சில குறிப்பிட்ட அடையாளங்களை மட்டும் அங்கீகரிக்கும், வித்தியாசங்களை குறைக்க முயற்சி செய்யும் சமூகங்கள், இந்த ஒரு சில அடையாளங்களை உண்மை நிறைந்ததாக கருதுகிறது. இதனால் இந்த அடையாளங்களில் இருந்து லேசாக மாறுப்பட்டாலும், அந்த மாற்று அடையாளங்கள் ஒரு ஆபத்தாக, விதிவிலக்காக, ஒழுக்கப்படுத்தலின் தேவைக் கொண்ட தோல்விகளாக, திருத்தப்படவேண்டிய, தண்டிக்கப்படவேண்டிய, அமைத்திப்படுத்தப்படவேண்டிய, அல்லது அழிக்கப்படவேண்டிய அடையாளங்களாக அந்த சமூகம் கருதும். இவ்வாறு இந்த அங்கீரிக்கப்பட்ட அடையாளம், மாற்று அடையாளத்தை நம்பி வாழ்கிறது, அதை விட்டால் இந்த அங்கீகரிக்கப்பட்ட அடையாளத்திற்கு வேலை இல்லை, என்று வில்லியம் இ. கன்னோலி சொல்கிறார்.**

அடையாளமும், மாற்று அடையாளங்களும் ஒன்றோடு ஒன்று பிணைந்து, ஒன்றை சார்ந்து மற்றொன்று வாழ்வதாக, இந்த மூன்று படங்களும் சொல்லாமல் சொல்கின்றன. தேசியவாதத்தின் வறுமையை, நிலைகொள்ளா தன்மையை தன்னை அறியாமல் முன்வைக்கின்றன. தேசத்தைக் காப்பாற்ற என்ன தேவைகள் இருக்கின்றன, அந்த தேசத்தின் சில குடிமகன்களை சட்டத்தின் எல்லைகளுக்கு புறம்பே நிறுத்தி சுட்டுத்தள்ள என்ன தேவைகள் இருக்கின்றன என்று யோசிக்கும் போது, சர்வதேச சூழ்நிலை ஒரு காரணமாக இருக்குமோ என்ற யூகம் தோன்றுகிறது.

மனித உரிமைகள் என்ற ஒரு சர்வதேச கட்டமைப்பு உருவாகிக் கொண்டிருக்கும் தருணம் இது தேசத்திற்கு இது ஒரு மாபெரும் ஆபத்து. மனித உரிமை மீறலுக்காக ஒரு தேசம் சர்வதேச இயக்கங்களால் தண்டிக்கப்படக்கூடும். தேசத்தின் சர்வாதிகாரத்தை கேள்வி கேட்கும் இந்த சொல்லாடல், தேசத்தின் எல்லைகளின் மெலிந்த தன்மையை அடிகோடிட்டுக் காட்டுகிறது. தேசங்களின் கூட்டமைப்பால் தேசத்தின் எளிதில் உடையக்கூடியத் தன்மை உறுதி செய்யபடுகிறது. தேசங்களின் வன்முறைக்கு எதிரான வன்முறையாக இந்த அமைப்பு செயல்படுகிறது. பின்தேசியவாதம் என்கிற சொல்லாடல் உருவாக இது வழிவகுக்கிறதோ என்றும் யூகிக்கலாம். எனவே சினிமாத்திரையிலாவது தேசம் தன்னை தீவிரமாக நிலைநிறுத்திக்கொள்ள விரும்புவதை புரிந்துகொள்ளலாம். அதன் பொருட்டுத்தான் அனைவரையும் இணைக்கும் வானமாக மாறும் தேசம் ராணுவத்தில் சேர மறுத்து கிதார் வாசிப்பவனிடமும் தேசம், ஒரு உக்கிரமான தெய்வத்தைப் போன்று தனக்குரிய தியாகத்தை கோரிப்பெற்றுக்கொள்கிறது போலும்.

* The Political Culture of Fascism by Jairus Banaji [Talk delivered at a Gujarat Seminar organised by the Vikas Adhyan Kendra in Bombay, September 2002] Available online at <http://www.sacw.net/new/BanajiSept02.html>

**The Ethos of Pluralization by William E. Connolly, (University of Minnesota Press: London, 1999)

நீராட இருக்கிறது நதி-5

சி.மோகன்

தமிழ்த் திரைப்படம், அதன் தோற்ற காலத்திலிருந்து இன்று வரை இரு அம்சங்களில் ஒரு வளமான மரபைத் தொடர்ச்சியாகக் கொண்டிருக்கிறது. ஒன்று, பாடல்கள்; இரண்டாவது நகைச்சுவை. இன்று இவ்விரு அம்சங்களுக்குமென பிரத்யேக சேனல்கள் உருவாகி, அவை பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றிருப்பது, இந்த வளமான மரபின் விளைவென்பதில் சந்தேகமில்லை.

தமிழ்த் திரை நகைச்சுவையில் ஒரு விசேஷ ஆளுமை என்.எஸ். கிருஷ்ணன். இவர் ஒரு காலத்தின் உருவகம். இவர் காலத்தில் பிரபலமாக இருந்த அற்புதமான நகைச்சுவை நடிகர் காளி என்.ரத்தினம். இவருடைய நடிப்பும், வெள்ளந்தியான பேச்சும் பாவங்களும், நாட்டுப்புறக் கலைகளில் திறனும், பாடுவதில் தனித்துவக் குரலும் கொண்டிருந்த இவர் பாணி விசேஷமானது. பி.யு. சின்னப்பா, கே.ஆர். ராமசாமி, எம்ஜிஆர் போன்ற பிரபலங்கள் இவரிடம் பாடம் கற்றவர்கள் என்பது இவருடைய நடிப்புத் திறனுக்கும் பன்முக ஆற்றலுக்குமான சான்று. ரத்தின வாத்தியார் என்றே இவர் அழைக்கப்பட்டிருக்கிறார். இவருடைய நகைச்சுவை ஆற்றலை அபாரமாக வெளிப்படுத்திய படம் சபாபதி. இதுவே தமிழின் முதல் முழுநீள நகைச்சுவைத் திரைப்படமென்று நினைக்கிறேன். சம்பந்த முதலியார் எழுதிய நாடகமிது. இது எனக்குப் பாடமாக இருந்திருக்கிறது. அதே பெயரில், நாடகத்தில் இடம்பெற்ற காட்சி அமைப்பும் வசனமும் சற்றும் மாறாமல் திரை வடிவம் பெற்றது இப்படம். ஆனால் இப்படத்தில் டி..ஆர். ராமச்சந்திரனும், அவருடைய பணியாளாக வரும் காளி என். ரத்தினமும் நடிப்பில் அமர்க்களப்படுத்தியிருப்பார்கள். நாடகம் தராத பரவசத்தை இவர்கள் தங்கள் நடிப்பினால் தந்த படமிது.

என்.எஸ். கிருஷ்ணன், காளி என்.ரத்தினம், டி.ஆர். ராமச்சந்திரன், சந்திரபாபு, கே.சாரங்கபாணி, தங்கவேலு, ஏ. கருணாநிதி, டி.எஸ். துரைராஜ், காக்கா ராதாகிருஷ்ணன், டி.ஏ. மதுரம், டி.பி. முத்துலட்சுமி, எம்.சரோகா என ஒரு காலகட்டத்தில் தொடர்ச்சியாக அபார நகைச்சுவை ஆற்றல் கொம்ட நடிகர் நடிகையரிந் நடிப்பில் தமிழ்த் திரைப்படம் குதூகலமும் கலகலப்பும் கொண்டிருந்திருக்கிறது. இதன்பிறகு நாகேஷ், மனோரமா, தேங்காய் சீனிவாசன், சுருளிராஜன் ஆகியோரும் இவர்களையடுத்து கணிசமான காலம் கவுண்டமணியும் செந்திலும் நம்மைக் குதூகலப்படுத்தினார்கள். இவர்கள் எல்லோருமே தமக்கென விசேஷமான தனி பாணி கொண்டிருந்தார்கள். இந்த வளமான மரபின் உச்சமாக இன்று வெளுத்துக் கட்டிக் கொண்டிருக்கும் மேதை, வடிவேலு.

தமிழ் சினிமா நகைச்சுவையில் கவுண்டமணியின் வருகை, ஒரு புதிய பரப்பை விஸ்தரித்தது. பொதுவாக கதாநாயகனுக்குத் துணையாளாக வந்து காமெடி செய்யும்போது, நாயகனின் பராக்கிரமத்துக்கும் நற்குணங்களுக்கும் துதி பாடுவதே நகைச்சுவை நடிகனின் பங்காக இருந்தது. இதை முற்றிலுமாகக் கலைத்துப்போட்டு, நாயகனை நக்கலடிப்பதையும் நகைச்சுவையாக்கியவர் கவுண்டமணி. இன்னொன்று, நகைச்சுவையின் முத்தாய்ப்பான தருணத்தை விஸ்தரித்தது. உதாரணமாக சூர்யன் திரைப்படத்தில் வரும் ஒரு தொலைபேசி உரையாடல் காட்சி. இப்படத்தில் கவுண்டமணி ஒரு அரசியல்வாதியாக பாவனை செய்து கொண்டிருப்பார். இக்காட்சியில் ஒரு நிறுவனத்தின் தொலைபேசியிலிருந்து சவடாலாக உரையாடிக் கொண்டிருப்பார்.

அவர் பேசி முடித்ததும் அங்கிருக்கும் கணக்குப்பிள்ளை, டெலிபோன் வயர் பிஞ்சு ரெண்டு நாளாச்சு என்று பிய்ந்த வயரைத் தூக்கிக் காண்பிப்பார். பொதுவாக, இந்த இடத்தில் நகைச்சுவை நடிகன் அசடு வழிவதில் சிரிப்பை ஏற்படுத்திக் காட்சி முடியும். ஆனால் கவுண்டமணி அந்த உரையாடலைத் தொடர்ந்து சர்வ அலட்சியமாக, அரசியல்ல இதெல்லாம் சகஜமப்பா என்று சொல்லும்போது, காட்சி வேறொரு பரிமாணம் பெறுவதோடு சிரிப்பும் வேறொரு எல்லையில் நிகழ்கிறது.

என் இளம்வயதில் என்னை வெகுவாகக் கவர்ந்த நகைச்சுவை நடிகர் சந்திரபாபு. அவருடைய அலாதியான நடிப்பும் அற்புதமான பாடல்களுமே தொடக்கத்தில் என் ஈடுபாட்டுக்குக் காரணிகளாக இருந்தன. பின்னர், அவருடைய எழுத்தும், வாழ்க்கை முறையும், கலைஞன் என்ற கர்வமும் என்னை மிகவும் ஆகர்சித்தன. வாழ்வைப் பக்குவமாக வாழ்ந்தவர்களை விடவும், அதைத் தன்னியல்பாகச் சிதைத்துக் கொண்டவர்களின் மீது எப்போதுமே எனக்கு ஒரு வசீகரம் இருந்து வந்திருப்பதாகவே தோன்றுகிறது. சாவித்ரியம்மா மீதும் சந்திரபாபு மீதுமான என் ஈர்ப்புக்கு இதுவும் ஒரு காரணம். இவர்கள் இருவருமே பரஸ்பரம் நேசமும் உறவும் கொண்டிருந்தவர்கள். மதுவும் பெத்தடினும் இவர்களின் இறுதிக்காலத்தைப் பிணைத்திருக்கிறது. சாவித்ரி, கோமாவுக்கு ஆளாகி, மீளாமல் இறந்து போனார். சந்திரபாபு தன் 46 ஆவது வயதிலேயே, இரவுத் தூக்கத்தினிடையே இறந்துபோனார்.

என் பள்ளிப் பருவத்தில், 12 அல்லது 13 வயதிலிருந்து சந்திரபாபு பாடல்கள் மீது நான் மிகுந்த மோகம் கொண்டிருந்தேன். அவருடைய

பாடல்களை அவர் பாணியில் பாடும் ஆர்வம் அப்போது எனக்கிருந்தது. நண்பர்களிடமும் உறவினர்களிடமும் இதற்கு நல்ல வரவேற்பிருந்தது. நானும் சளைக்காமல், கூச்சமில்லாமல் குஷியாகப் பாடிக்கொண்டிருந்தேன். டி.வி., வீடியோ இல்லாத காலமது. தியேட்டரில் படம் பார்ப்பது, ஞாயிற்றுக்கிழமை மதியம் வானொலியில் ஒலிச்சித்திரம் கேட்பது, வானொலியில் பாடல் கேட்பது, கோயில் விசேஷ நாட்களில் நடைபெறும் மெல்லிசைக் குழுக்களின் இன்னிசைக் கச்சேரி கேட்பது என்பதாகத்தான் திரையுலக அனுபவம் அப்போது பரவலாக இருந்தது. அக்கால கட்டத்தில் மதுரையில் தெருக்கோயில் விழாக்களின் விசேஷ அம்சம், மெல்லிசைக் கச்சேரிதான். ஊரெங்கும் நிறைந்திருக்கும் அம்மன் கோவில்களின் திருவிழாக்கள், பிள்ளையார் சதுர்த்தி, நவராத்திரி போன்ற கோவில் திருவிழாக்களில் திரை இசைக் கச்சேரிகள் அமர்க்களப்படும். (விளக்குத்தூண் அருகிலுள்ள அரசமரத்துப் பிள்ளையார் கோவில், சிவராத்திரி நாள் இரவுக் கொண்டாட்டத்தில், ஒவ்வொரு ஆண்டும் டி.எம். சௌந்தரராஜன் தவறாமல் கலந்து கொண்டு பாடுவார். டி.எம்.எஸ். மதுரைக்காரர் என்பது பலருக்கும் தெரிந்திருக்கும்.) இந்தத் திரையிசைக் குழுக்களின் நிகழ்ச்சிகள் எல்லாவற்றிலுமே சந்திரபாபு பாடல்கள் பாடுவதற்கென்று ஒருவர் இருப்பார்; அல்லது சந்திரபாபு பாடல்களைப் பாடுவதில் வித்தகம் பெற்ற, பிரசித்தி பெற்ற ஒருவர் அழைக்கப்பட்டிருப்பார். இந்த மெல்லிசை நிகழ்ச்சிகள் இரவு 9 மணி போலத் தொடங்கி, நள்ளிரவு 2 மணி வரை நடைபெறும். இந்நிகழ்ச்சியின் மத்தியில் சந்திரபாபு பாடகர் தோன்றுவார். இவருடைய தோற்றம் மற்றும் அங்க அசைவுகள் ஏகதேசமாக சந்திரபாபுவை ஒத்திருக்கும். இவர் தோன்றியதுமே கூட்டம் ஆர்ப்பரிக்கும். இவர் தொடர்ச்சியாக 10, 12 சந்திரபாபு பாடல்கள் பாடுவார். எவருக்கும் கிடைக்காத ஆரவாரமும் வரவேற்பும் ஒவ்வொரு பாடல் பாடி முடிக்கும் போதும் இவருக்குக் கிடைக்கும். இவர் பாடி முடித்ததும் கூட்டத்தின் ஒரு பகுதி கலைந்துவிடும். நானும் வீட்டுக்குக் கிளம்பி விடுவேன்.

சந்திரபாபுவின் பிரசித்தி பெற்ற சில பாடல்களையாவது இங்கு முன்வைக்க விரும்புகிறேன்:

'உனக்காக எல்லாம் உனக்காக (புதையல்)

இந்த உடலும் உயிரும் ஒட்டியிருப்பது உனக்காக' (இந்தப் பாடலில் பத்மினியின் புகைப்படத்தைப் பார்த்தபடி சந்திரபாபு பாடுவார். படத்தின் நாயகியைக் காதலித்த முதல் நகைச்சுவை நடிகர் இவர்தான்.)

'கோவா மாம்பழமே, மல்கோவா மாம்பழமே' (மாமன் மகள்)

'குங்குமப் பூவே கொஞ்சும் புறாவே
தங்கமே உன்னைக் கண்டதும் நெஞ்சம்
பொங்குது தன்னாலே' (சபாஷ் மீனா)

'நான் ஒரு முட்டாளுங்க
ரொம்ப நல்லா படிச்சவங்க
நாலு பேரு சொன்னாங்க' (சகோதரி)

'புத்தியுள்ள மனிதரெல்லாம் வெற்றி காண்பதில்லை
வெற்றி பெற்ற மனிதரெல்லாம் புத்திசாலி இல்லை' (அன்னை)

'ஒண்ணுமே புரியலே உலகத்திலே
என்னமோ நடக்குது மர்மமாய் இருக்குது (குமாரராஜா)

'சிரிப்பு வருது சிரிப்பு வருது
சிரிக்க சிரிக்க சிரிப்பு வருது' (ஆண்டவன் கட்டளை)

'பிறக்கும்போதும் அழுகின்றான்
இறக்கும்போதும் அழுகின்றான்
ஒரு நாளேனும் கவலை இல்லாமல்
சிரிக்க மறந்தால் மானுடனே' (கவலை இல்லாத மனிதன்)

இவை மிகச் சில மாதிரிகளே. இன்றும்கூட இந்தப் பாடல்களை நான் முழுமையாகப் பாடுவேன். பாட்டின் உணர்ச்சியையும் ஆத்மாவையும் லேசாகத் தொட்டுவிடவும் முடியும். அதன் சங்கதிகள் பூரணமாக உருப்பெறாது. நான்

ஒன்றும் தொழில் முறைப் பாடகனில்லையே. அதனால் அது ஒன்றும் பிரச்னையில்லை.

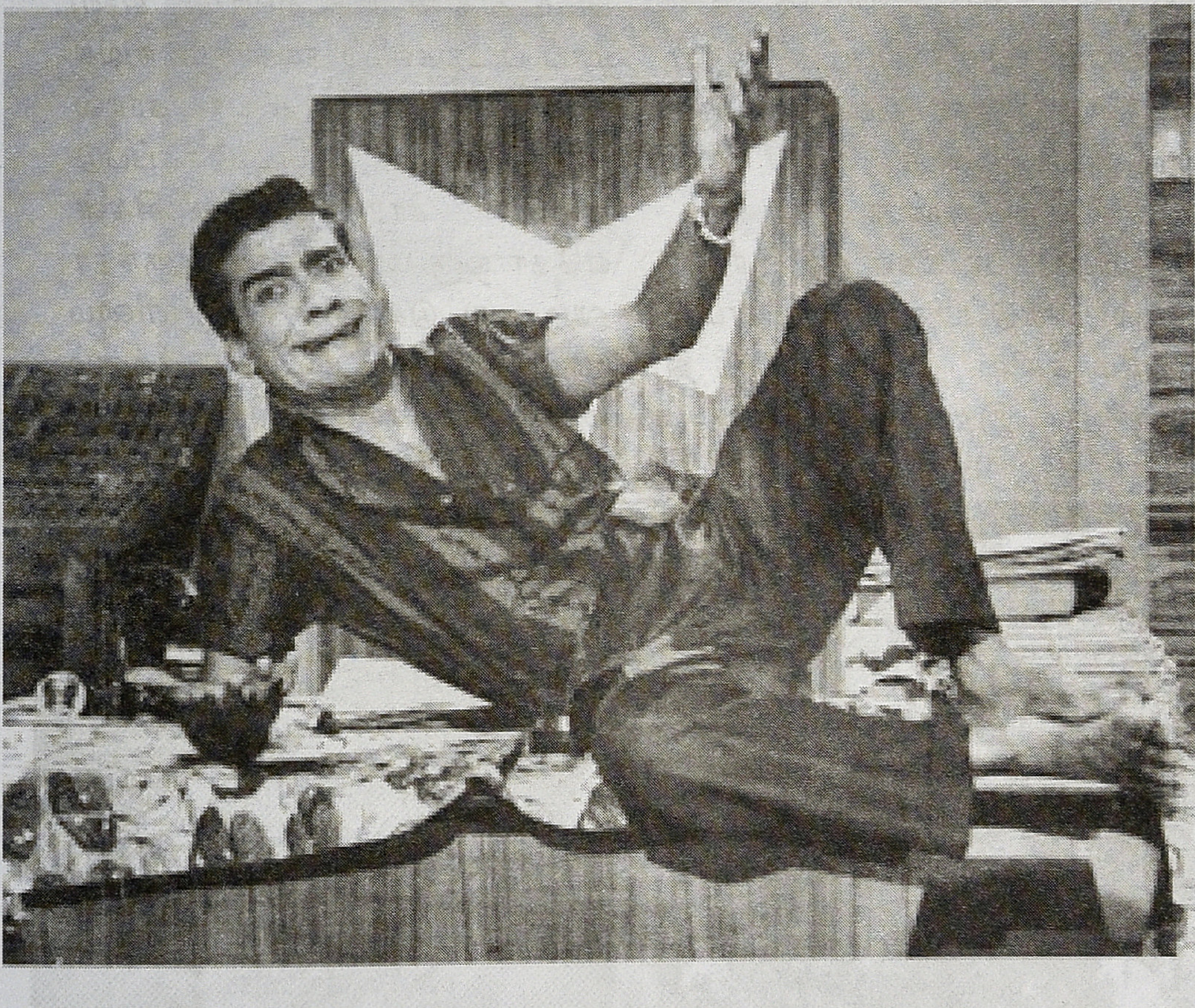
இன்றும்கூட எல்லா தமிழ் டி.வி. சேனல்களிலும் குறிப்பிட்ட சமயங்களில் ஒரு மணிநேரம் பழைய பாடல்கள் ஒளிபரப்பாகின்றன. ஓர் உயர்ந்த மரபின் தொடர்ச்சியாக, ஏதேனும் ஒரு நாளில் சந்திரபாபு பாடல்கள் மட்டும் ஒரு மணிநேரம் ஒளிபரப்பப்படுகிறது. எந்தவொரு நட்சத்திர நடிகருக்கும்கூட இந்த கௌரவம் இன்றுவரை கிடைத்ததில்லை.

இவர் சிறந்த நடிகர், பாடகர் மட்டுமில்லை. திரைப்பட உருவாக்கத்தின் பல்வேறு அம்சங்களில் திறன் கொண்டிருந்தார். கதை, இசை, திரைக்கதை, வசனம், இயக்கம் ஆகியவற்றிலும் இவர் வெளிப்பட்டிருக்கிறார். சபாஷ் மீனா படத்தில் நடிப்பதற்காக, அப்படத்தின் நாயகன் சிவாஜி பெற்ற சம்பளத்தை விடவும் ஒரு ரூபாய்

கூடுதலாக வேண்டுமெனக் கேட்டுப்பெற்றது பரவலாக அறிந்த செய்தி. இன்னொரு செய்தி இவருடைய பிற ஆற்றல்களை வெளிப்படுத்தக் கூடியது. 1959 இல் ஏவி.எம். நிறுவனம் சகோதரி என்றொரு படம் எடுத்தது. முடிந்த படத்தைப் பார்த்த ஏவி.எம். செட்டியாருக்குப் பெரும் அதிருப்தி. படத்தை நிறைவாக்கும் யோசனையில் அன்று உச்ச மதிப்பில் இருந்த சந்திரபாபுவை அழைத்துப் படத்தைப் பார்க்கச் சொன்னார். சந்திரபாபுவுக்கும் படம் அதிருப்தி அளித்தது. ஏதாவது செய்து படத்தை உருப்படியாக்கும்படி கேட்டுக்கொண்டார். பால்கார பரமசிவம் என்றொரு பாத்திரத்தை உருவாக்கி, காட்சிகள் அமைத்து, வசனங்கள் எழுதி முழுப் படத்தோடு பொருந்த வைத்து அவரே இயக்கிப் படத்தை முடித்துக் கொடுத்தார். நானொரு முட்டாளுங்க... பாடல் இப்படத்தில் தான் அமைந்தது. செட்டியாருக்கு பரம திருப்தி. சந்திரபாபு சம்பளமாகக் கேட்ட ஒரு லட்சம் ரூபாயை முழு மனதோடு கொடுத்தார். அன்று நட்சத்திர நாயகர்களின் சம்பளமே ஐம்பது அல்லது அறுபது ஆயிரம்தான்.

தொழில்ரீதியாக சந்திரபாபுவின் வீழ்ச்சி தட்டுங்கள் திறக்கப்படும் என்ற பெயரில் அவர் சொந்தமாகப் படம் எடுத்ததிலிருந்து ஆரம்பமானது. இரண்டு ஆண்டுகள் உழைப்பில் உருவான இப்படம் படுதோல்வி அடைந்தது. அதன் பிறகு, நடிக்கும் வாய்ப்பும் அருகியது. பொருளாதாரரீதியான நெருக்கடிகளை எதிர்கொள்ளத் தொடங்கினார். இதிலிருந்து அவர் மீளவே இல்லை.

என் கல்லூரிப் பருவத்தில் ஸ்ரீதர், பிலிமாலயா என்ற பெயரில் சினிமாவுக்கான பிரத்தியேக பத்திரிகை ஒன்றை நடத்தினார். இது புத்தக வடிவிலான இதழ் அல்ல. டேப்லாய்டு என்று சொல்லப்படுகிற அளவில் அமைந்த செய்திப் பத்திரிகை. இந்த அளவிலான ஒரு பத்திரிகையை நான் அப்போதுதான் பார்த்தேன். இது எங்கள் பகுதியில் ஒரு கீற்றுக் கொட்டகையில் இயங்கிய சிவாஜி ரசிகர் மன்றத்தில் படிக்கக் கிடைத்தது. இப்பத்திரிகை மீது நான் பெரிதும் மோகம் கொண்டிருந்தேன். அக்கால கட்டத்தில் நான் சிவாஜி, ஸ்ரீதர், சந்திரபாபு ஆகிய மூவரின் ரசிகனாகவும் இருந்ததால் இப்பத்திரிகை என்னை வெகுவாக ஈர்த்திருந்தது. இதில் சந்திரபாபு தன் வாழ்க்கையைத் தொடராக எழுதினார். மாடிவிட்டு ஏழையின் கண்ணீர் என அத்தொடரின் தலைப்பு இருந்ததாக ஞாபகம். இத்தொடரில் அவர் எம்ஜிஆரைக் கடுமையாகச் சாடினார். மாடி வீட்டு ஏழை என்பது அவர் எம்ஜிஆரை நாயகனாகப் போட்டுத் தயாரித்து இயக்க முயற்சித்த படம். கதை உருவாக்கமும் சந்திரபாபுதான். படம் பூஜை போடப்பட்டு, இரண்டு நாள் படப்பிடிப்பு முடிந்த நிலையில் எம்ஜிஆரால் கழற்றிவிடப்பட்டது. பொருளாதார ரீதியான சரிவிலிருந்து மீள்வதற்காக எடுத்த இந்த முயற்சி, அவரை மேலும் மோசமான வீழ்ச்சிக்குத் தள்ளியது.



இத்தொடரில் அவருடைய மணவாழ்வின் முறிவு பற்றியும் எழுதியிருந்தார். மனைவி ஷீலா அவரிடமிருந்து விலக விரும்பியபோது, மனைவியை அவர் அனுப்பி வைத்த நாகரிகமான செயல் அன்று என்னுள் ஏற்படுத்திய நெகிழ்ச்சி இன்றும் என் நினைவில் இருக்கிறது. அந்தப் பெண்ணுக்கு அவர் எழுதிய கடிதமும், அந்தப் பெண், தன் மறுமணம் குறித்து சந்திரபாபுவுக்கு நட்போடு எழுதிய கடிதமும் அத்தொடரில் இடம்பெற்ற நினைவு மங்கலாக இருக்கிறது. இத்தொடர், புத்தகமாக வெளிவர வேண்டும். கலைஞன் என்ற செருக்கோடு வாழ்ந்த மேதை இவர்.

சந்திரபாபு தன் 46ஆவது வயதில் 1974 ஆம் ஆண்டு, தூக்கத்தினிடையே நள்ளிரவில் மரணமடைந்தார். அப்போது நான் மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்தில் எம்.ஏ. முதலாண்டு படித்துக்கொண்டிருந்தேன். அவருடைய மரணச் செய்தி கேட்ட அன்று நான் வகுப்புக்குச் செல்லாமல், பல்கலைக்கழக நூலக வாயிலின் மரத்தடியில் இருந்தபடி, மனக் கலக்கத்தோடு புகை பிடித்துக் கொண்டிருந்தேன்.

தமிழ் படம் என்ற பெயர் கொண்ட சினிமா பத்திரிகை சென்னையிலிருந்து எஸ்.ஆர்.வெங்கடேஸ்வரன் என்பவரை ஆசிரியராகக் கொண்டு வெளிவந்திருக்கிறது. நவம்பர் 1949 இல் வெளியான இந்த இதழில் கட்டுரையாளர் பின்னணி பாடல் பாடுவதைக் குறித்து அடையும் அதிர்ச்சி சினிமா தொழில்நுட்பங்களை சமூகம் எதிர்கொள்வதில் சந்தித்த சிக்கல்களை நமக்கு உணர்த்தக் கூடியது.

நன்றி ரோஜா முத்தையா ஆராய்ச்சி நூலகம்

இரவல் முறை

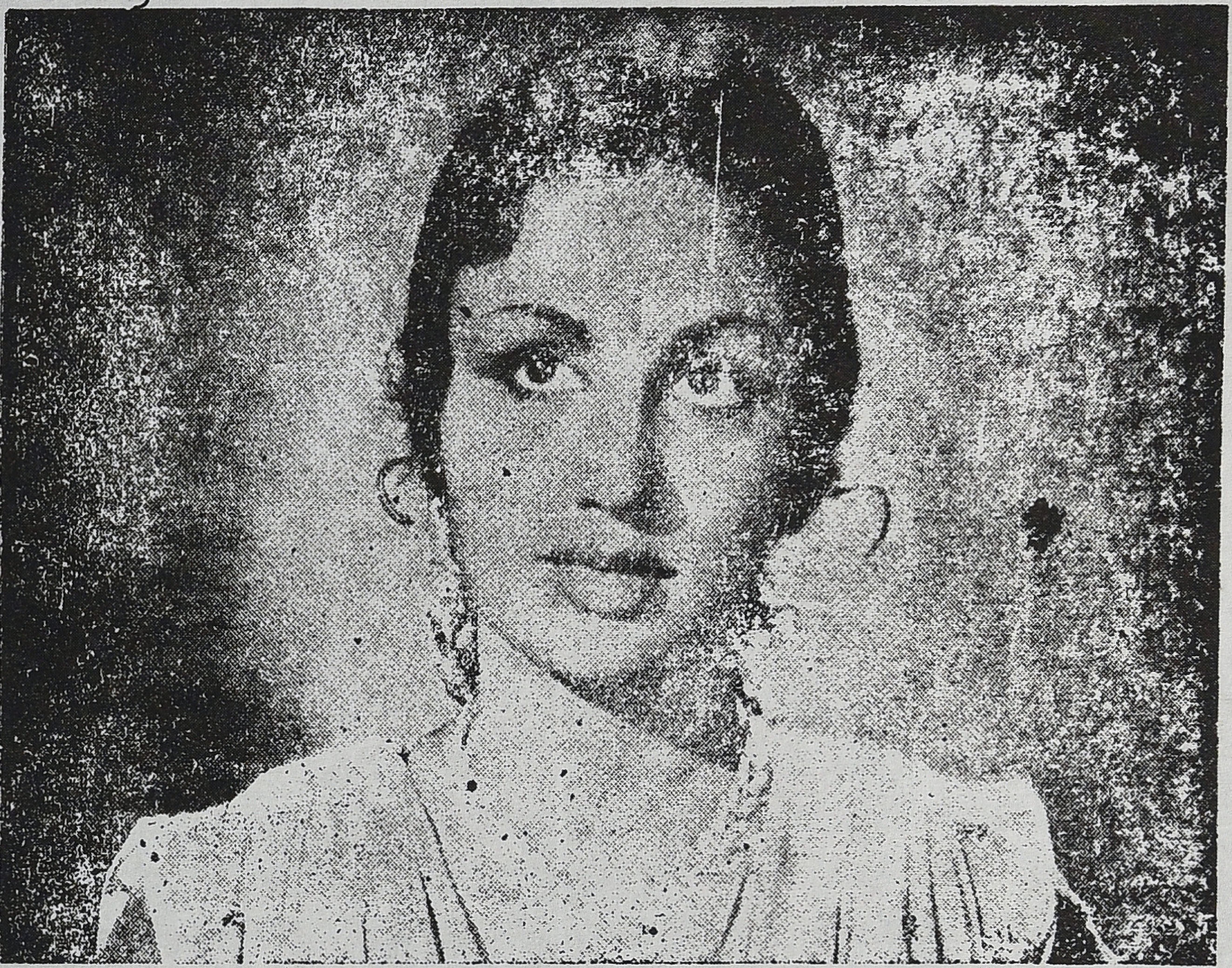
(எஸ். என். கே. ராஜன்)

பரண்

தற்காலத்திய சினிமாக் கலைகளில் புகுத்தப்பட்டிருக்கும் இரண்டு நூதன முறைகள் இரவல் குரல் ஒன்று, இரவல் காட்சி மற்றொன்று.

தமிழ்ப் படங்களில் இரவல் குரல் கொடுப்பது வடநாட்டு சினிமாக்கலை நுணுக்கத்திலிருந்து இறக்குமதி செப்பப்பட்டது என்று கூறலாம். சினிமாப் படங்களில் நடிக்கும் நடிக நடிகையருக்கு வேறு பாடகரால் குரல் இரவல் கொடுக்கப்படுகிறது. காரணம் காட்சிகள் ஏதோ ஒரு மாதிரியாக இருந்தாலும் பாட்டுகளாவது இனிமையாக இருந்து, படம் பார்க்கும் மகாஜனங்களை அதிகமான

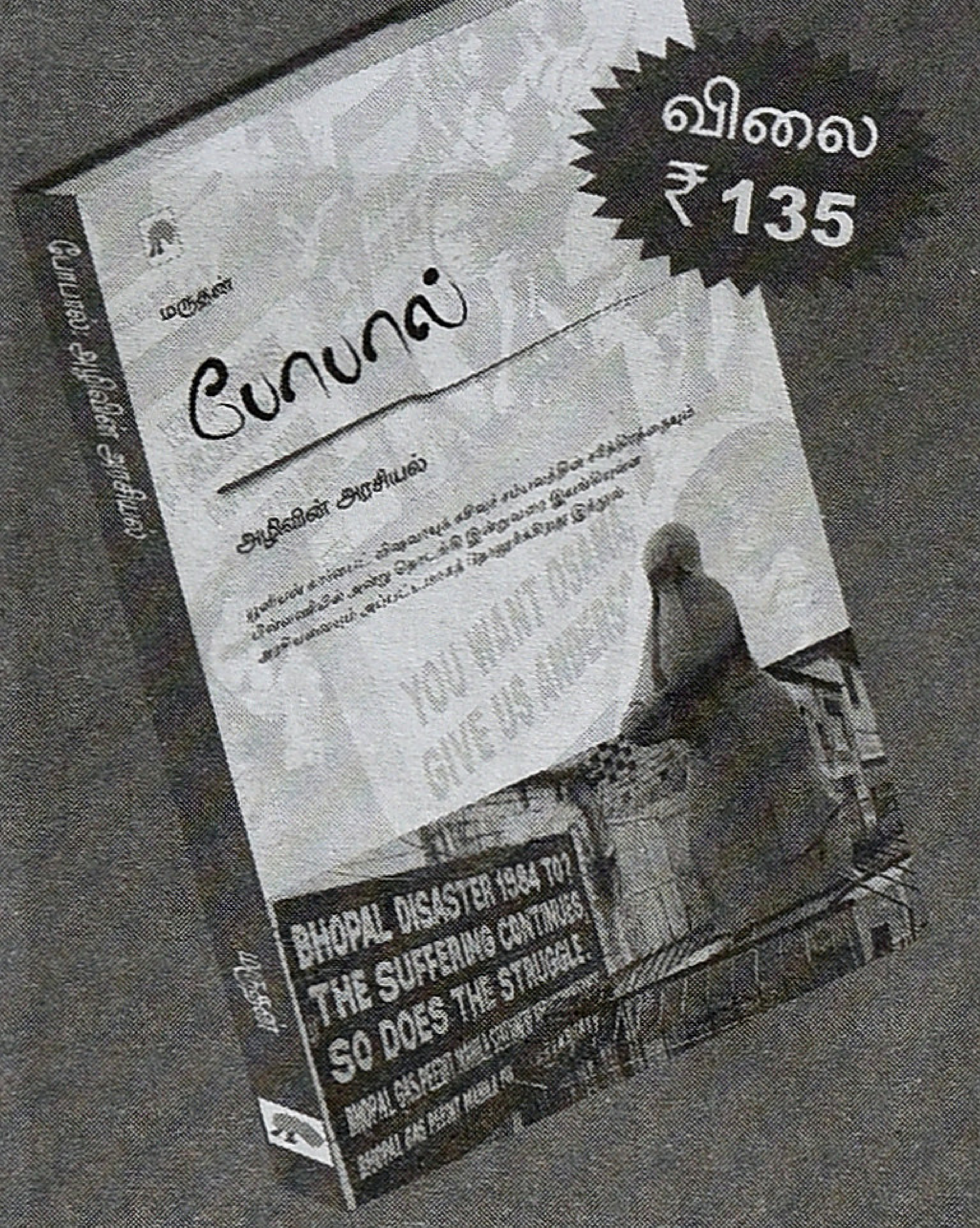
ஸ்ரீமதி பி.கே. சரஸ்வதி



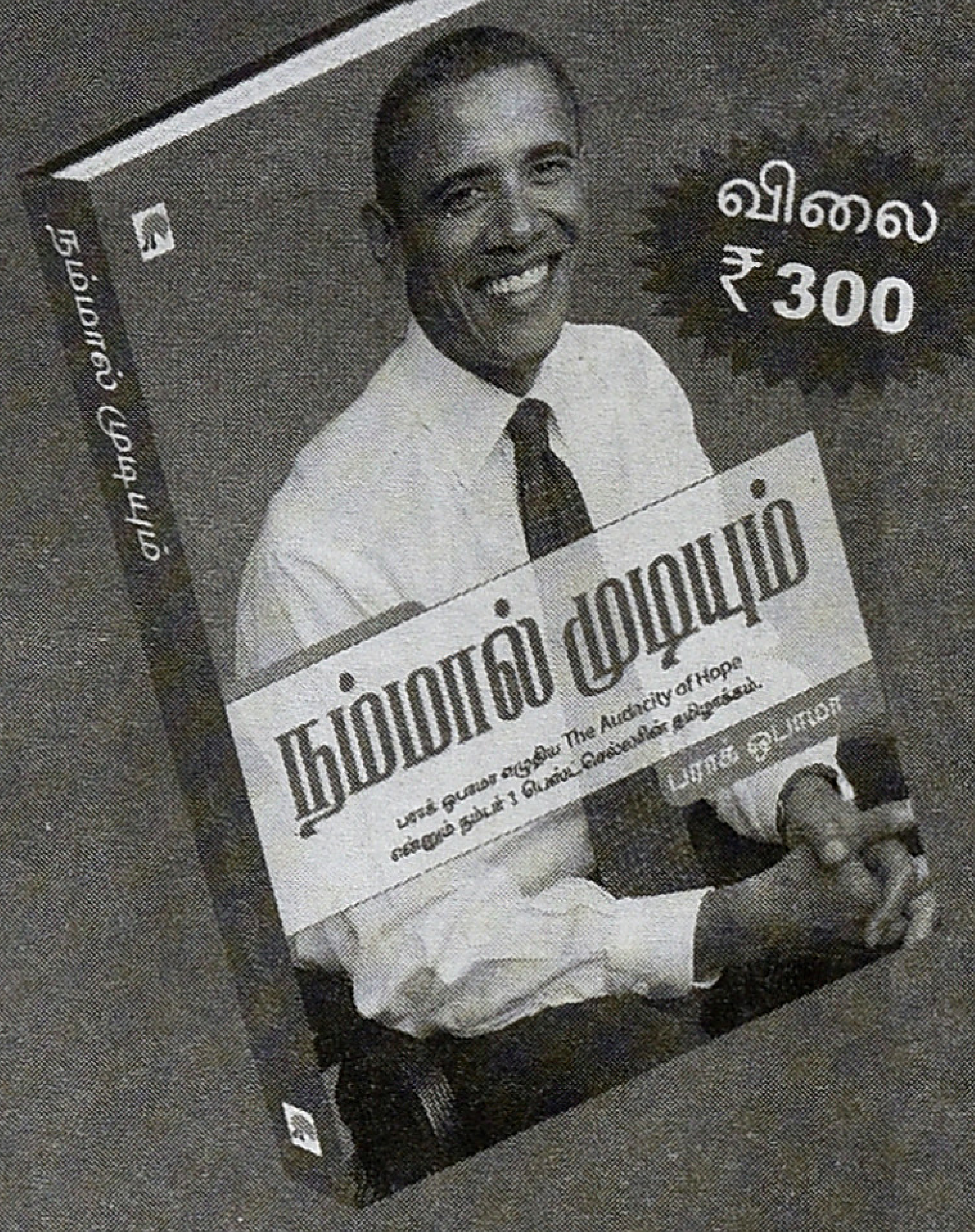
ஸ்ரீமதி ராஜகுமாரி

கவர்ச்சிக் குட்டபடுத்துவதே முக்கிய நோக்கமாக இருக்கலாம். அதில் வெற்றியும் அடைந்து வருகின்றனர் தமிழ்ப்பட முதலாளிகள். ஆனால் அதில் ஒரே ஒரு குறையை மட்டும் எந்தத் தமிழ்ப்பட முதலாளியும் கவனிப்பதில்லை.

ஒரு படத்தில் ஒருநடிகைக்கு ஒரு பாடகி தன் குரலை இரவல் கொடுக்கிறார். மற்றொரு படத்தில் அதே நடிகைக்கு வேறொரு பாடகியின் குரலை கணீரென ஒலிக்கும்படி செய்து படம் பார்ப்பவர்களை அளவிலா ஆச்சரியத்தில் மூழ்கடித்து விடுகின்றனர் பட சிருஷ்டிகர்த்தாக்கள்! ஒரு படத்திற்கும் மற்றொரு படத்திற்கும் நடிகையரின் குரல் வேறுபட்டிருக்கிறதே என்று வியப்படைந்து, பிறகு இரவல் குரல் கொடுத்தவரின் பெயரைப் பார்த்து, "ஓஹோ! இது வேறு ஆசாமியா?" என்று சொல்லி நமது வியப்பைப் போக்கிக் கொண்டு, "சபாஷ்! படத்திற்குப் படம் நடிகையரின் குரலிசையை மாற்றும் கலைத் தந்திரத்தையும் கையாண்டு, படம் பார்ப்பவர்களைப் படு முட்டாளாக்குவதிலே கைதேர்ந்தவர்களா யிருக்கிறார்களே நமது பட முதலாளிகள்!" என்று திகைப்படைகிறோம். அம்மாதிரி படத்திற்குப் படம் நடிகையரின்குரல் முற்றும் மாறுவது ஆச்சரியத்



யூனியன் கார்பைட் விஷவாயுக் கசிவுச் சம்பவத்தின் சரித்திரத்தையும் பின்னணியில் அன்று தொடங்கி இன்றுவரை இயங்கியுள்ள அரசியலையும் அப்பட்டமாகத் தோலுரிக்கிறது இந்நூல்.



பராக் ஒபாமா எழுதிய The Audacity of Hope என்னும் பெஸ்ட் செல்லரின் தமிழாக்கம். ஒபாமாவை மட்டுமல்ல, அமெரிக்காவையும் புரிந்துகொள்ள இந்தப் புத்தகம் உங்களுக்கு வழிகாட்டும்.

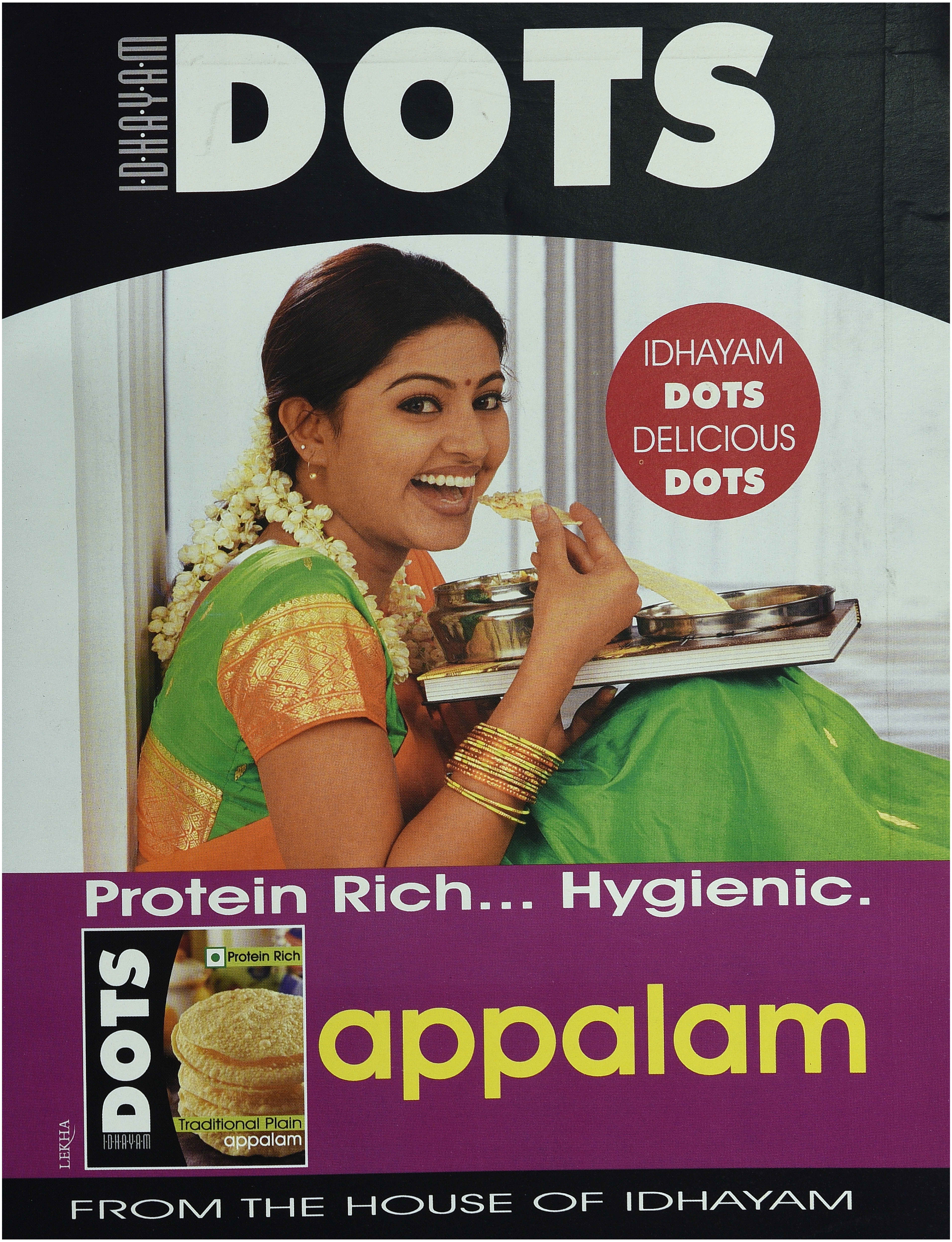
தபால் மூலம் வாங்க விரும்புகிறவர்கள் டிடி/காசோலை/மணியார்டரை
New Horizon Media Private Limited, Chennai
என்கிற பெயருக்கு எடுத்து, தெளிவான முகவரி,
தொலைபேசி எண்ணோடு கீழ்க்கண்ட முகவரிக்கு அனுப்பி வைக்கவும்.

கிழக்கு பதிப்பகம்
அறிவுத் தேடலுக்கு...

கிழக்கு புத்தக ஷோரூம், 3பி, தரைத்தளம், பி.எம்.ஜி காம்ப்ளக்ஸ்,
57, தெற்கு உஸ்மான் சாலை, ரத்னா பவன் ஹோட்டல் எதிரில், தி.நகர், சென்னை - 17.
போன் : 044-4286 8126. Email: support@nhm.in www.nhm.in/shop

புதிய வெளியீடுகள் பற்றி அறிய : Start NHM என டைப் செய்து 57578 என்ற எண்ணுக்கு sms அனுப்பவும்.

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan


IDHAYAM
DOTS
IDHAYAM
DOTS
DELICIOUS
DOTS
Protein Rich... Hygienic.
DOTS
IDHAYAM
Protein Rich
Traditional Plain
appalam
appalam
LEKHA
FROM THE HOUSE OF IDHAYAM

www.bloomchennai.com

இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom
கருத்தரிப்பு
மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்

IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்
கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888

செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் ...